teatrul

P II
9584

11
1959

S U M A R

Pag.

FORŢA MEREU CREATOARE A REVOLUŢIEI 1

TURNEUL MOSSOVIET

Florin Tornea UN PROGRAM COMUNIST DE ARTĂ ŞI LUPTĂ 3
Florian Potra TINEREŢE PRIN ACTUALITATE 13
V. Negrea DEMONSTRAŢIA DIVERSITĂŢII ARTISTICE 20
Călin P. Florian CU SOLII ARTEI SOVIETICE PRIN ŢARĂ 23
Nikolai Mordvinov LOCUL LUI ARBENIN, ASTĂZI 27
Vera Mareţkaia ÎMBOGĂŢIND CHIPUL RAKITINEI 29
K. Alexeev FARMECUL MEREU PROASPĂT AL LUI FALSTAFF . . . 31
R. Pliatt „AUTORUL" SAU LEGĂTURA CU SPECTATORII . . . 32
K. Mihailov VALGAN — FRÎNA CE TREBUIE ÎNLĂTURATĂ 34

★

Emil Mandric UMANISMUL COMUNIST — MOTOR AL DRAMATURGIEI ACTUALE 36

ÎNSEMNĂRI DESPRE ÎNCEPUTUL STAGIUNII LA MOSCOVA

Mira Iosif „CONTEMPORANUL" ŞI ALTE TEATRE 38

★

T. Zamfir SPRE ADÎNCIREA COLABORĂRII DINTRE AUTORI ŞI TEATRE 42
Horia Bratu PAUL EVERAC SAU ÎNSUŞIRILE ŞI NEAJUNSURILE UNUI DEBUT 47

PARTINITATEA — ESENŢA MĂIESTRIEI NOASTRE

Ion Finteşteanu — Gvozdilin — „. . . mai deştept decît Rockfeller"; *Raluca Zamfirescu* — Revoluţia şi partidul mă ajută să-mi elaborez rolul; *Andrei Brădeanu* — Marea Revoluţie luminează actualitatea; *Gh. Popovici-Poenaru* — Întruchiparea lui Lenin: un mare examen artistic 52

PUNCTE DE VEDERE

PROBLEME ŞI CĂI ALE EFICIENŢEI ARTISTICE
Gheorghi Tovstonogov — Inovaţie şi pseudoinovaţie în arta regiei; *Radu Penciulescu* — Expresivitatea scenică şi eficienţa ei 58

DISCUŢII

PENTRU PRESTIGIUL CRITICII DRAMATICE
Kovács György — Cu mai mult simţ al răspunderii . . .; *Nicolae Tăutu* — Criticul să cunoască opera pe care o judecă 62

CRONICA

Semnează: *Mircea Alexandrescu, Ury Benador, Emil Mandric, Liana Maxy, T. Milcoveanu, Al. Nichita, Emil Riman, Ilie Rusu* 66

TEATRE ÎN DEPLASARE 84

TEATRUL DE AMATORI 86

ÎNSEMNĂRI 88

MERIDIANE 92

Desene de Silvan

PII 0584

teatrul

Noiembrie
11
1959
(Anul IV)

REVISTA LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL INVĂŢĂMINTULUI ŞI CULTURII
ŞI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R.P.R.

FORŢA MEREU CREATOARE A REVOLUŢIEI

42 de ani...

An de an, data de 7 Noiembrie 1917 dobîndeşte în viaţa şi conştiinţa popoarelor o înţelegere tot mai cuprinzătoare, mai bogată, a istoricelor ei semnificaţii. Salvele Aurorei, care anunţau acum 42 de ani naşterea primului stat socialist în lume, îşi răspîndesc, an de an, ecoul cu tot mai puternică forţă de convingere, de înrîurire, de îmbărbătare, în inimile şi cugetele omenirii muncitoare.

Acum 42 de ani, o şesime a globului se elibera de jugul capitalismului. Azi, după 42 de ani, peste o treime a planetei noastre s-a eliberat şi trăieşte eroica şi avîntata viaţă revoluţionară de construire a socialismului, a comunismului. Dincolo de hotarele puternicului lagăr al socialismului, popoarele din colonii îşi scutură jugul imperialist, sub greutatea apăsătoare şi umilitoare a căruia au trăit secole de-a rîndul. Pretutindeni, omenirea e stăpînită de dorinţa păcii şi luptă pentru instaurarea ei, pentru alungarea spectrului războiului... De pretutindeni, privirile cată cu admiraţie înspre stegarul neînfricat, mereu mai puternic, mai plin de prestigiu, mai pilduitor, al revoluţiei şi păcii comuniste, înspre Marea Uniune a Republicilor Sovietice Socialiste, înspre partidul lui Lenin, înspre oamenii care trăiesc, sînt crescuţi şi construiesc în spiritul şi în învăţătura lui Marx-Engels-Lenin. Învăţătura marxist-leninistă cucereşte şi luminează tot mai puternic conştiinţele oamenilor muncii, îşi demonstrează cu tot mai hotărîtoare forţă superioritatea creatoare şi trăinicia de nebiruit în faţa asalturilor duşmănoase ale teoreticienilor burghezi şi ale revizioniştilor.

În faţa drumului glorios, străbătut de făuritorii Revoluţiei din Octombrie şi de urmaşii lor, în faţa măreţelor lor cuceriri, a măreţei opere pe care o construiesc, se pleacă azi şi duşmanii. Statele capitaliste şi cercurile imperialiste nu mai pot să nu recunoască evidenţa. Ele sînt nevoite să recunoască forţa crescîndă — pe toate planurile — a Uniunii Sovietice şi a sistemului socialist mondial, care cuprinde astăzi peste un miliard de oameni şi care, zi de zi, găseşte în lume tot mai mulţi şi mai convinşi simpatizanţi. Ele sînt nevoite să vadă cît de jalnic au eşuat calomniile lor vechi, cît de lipsite de efect sînt şi cum se întorc împotrivă-le ca un bumerang, strădaniile noi de a frîna dezvoltarea impetuoasă a progresului şi umanismului socialist, de a o opri pe calea războaielor — fie calde, fie „reci“ —, pe calea blocadelor economice, ori a încercuirilor cu baze militare, ori a ameninţării cu armele atomice şi nucleare, ori a răstălmăcirilor injurioase. Cu voie sau fără voie, Occidentul capitalist este nevoit să se plece în faţa rapidităţii cu care Uniunea Sovietică ajunge din urmă şi este pe cale să întreacă dezvoltarea economică a celor mai puternice ţări capitaliste ; să se plece în faţa succeselor continue pe care Uniunea Sovietică şi lagărul socialist le dobîndesc pe tărîm economic, ştiinţific, cultural, spiritual. Imperialiştii nu mai pot de aceea să se opună propunerii coexistenţei paşnice şi a întrecerii paşnice între statele cu sisteme politice şi sociale diferite, propunere pe care, de la victoria Marii Revoluţii din Octombrie şi — fără abatere — pînă în zilele noastre, Uniunea Sovietică a făcut-o. În faţa superiorităţii morale şi materiale de necontestat a Uniunii Sovietice — cuceritoarea spaţiilor cosmice şi

BIBLIOTECA
ACADEMIEI
REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

P 5 A 217/11

stăpînitoarea, în slujba binelui omului, a energiilor atomice — imperialismul vede cum se confirmă prevestirea lui Lenin: „Dacă vom reuşi să stabilim legături interplanetare... în acest caz potenţialul tehnic devenind nelimitat, va pune capăt violenţei ca mijloc şi metodă a progresului...“

Chemarea lansată în zilele Marelui Octombrie de partidul lui Lenin şi de guvernul tînărului stat făurit de masele populare, eliberate şi conduse de partidul lui Lenin, chemarea „pace popoarelor“ a pus azi, după 42 de ani, în cumpănă, guvernele şi cercurile războinice imperialiste. Între politica acestora (politică a încordării, a „războiului rece“, a dansului „în faţa prăpastiei“), de o parte, şi, de cealaltă parte, politica omeniei, a destinderii încordării, a dezarmării generale şi totale, proclamată de curînd la O.N.U. de către Uniunea Sovietică prin glasul lui Nikita Hruşciov, imperialiştii au fost nevoiţi să recunoască tăria de neînfrînt a acestei politici, necesitatea politicii destinderii, a coexistenţei paşnice, a rezolvării litigiilor dintre state, pe calea tratativelor şi nu a armelor.

Mesajul păcii, lansat din prima zi de Revoluţia din Octombrie, îmbogăţit cu pilda giganticelor cuceriri şi construcţii paşnice ale poporului sovietic şi ale popoarelor care au trecut de curînd la viaţa socialistă, a fost purtat de Nikita Hruşciov şi în recenta lui călătorie în Statele Unite ale Americii; acelaşi mesaj al păcii îl va purta şi în călătoria pe care e invitat s-o facă în Franţa. Entuzismul cu care toţi oamenii cinstiţi din lume au întîmpinat şi sînt hotărîţi să sprijine acest mesaj, nu e întîmplător. El semnifică, încă o dată, forţa cuceritoare a măreţelor idei ale revoluţiei socialiste, ale marxism-leninismului.

Pătrunderea în conştiinţa oamenilor a ideilor leniniste se dovedeşte cu atît mai puternică, cu cît ele se răspîndesc nu sub forma unor concepte abstracte, ci concretizate în fapte pilduitoare de viaţă, în structuri umane, modelate şi fructificate de ele. Forţa de pătrundere a ideilor lui Lenin, ale partidului lui Lenin, vine de la omul născut şi crescut de ele, de la omul conştient că simţirea şi spiritul, şi viaţa lui, au sens în măsura în care ele sînt închinate revoluţiei şi construcţiei revoluţionare socialiste. Acest om, făuritor conştient al istoriei şi făurit de istoria Marii Revoluţii din Octombrie, stă pildă şi îmbărbătare omenirii; el e omul septenalului, omul care vede în faţa lui, tot mai aproape, pragul comunismului, omul care construieşte comunismul.

Către faţa pilduitoare a acestui om cată privirile noastre, ale tuturor. Căci în el tarele moralei vechi, individualiste, dispar pentru a fi înlocuite cu virtuţile moralei viitorului, subordonate intereselor colective; semnele deosebitoare ale muncii fizice şi intelectuale de asemenea se şterg, cum s-au şters şi semnele deprimantelor atitudini ale neştiinţei, ale resemnărilor în neputinţă, ale anxietăţii în faţa „necunoscutului“, cu care filozofiile obscurantiste din Occident cearcă zadarnic să-l înconjoare încă, să-l deruteze, să-l sperie.

Acest om al dragostei pasionate şi eroice pentru adevăr şi progres — acest om al adevăratei noastre contemporaneităţi —, care creşte în Uniunea Sovietică sub îndrumarea P.C.U.S. şi care se naşte şi a prins a-şi arăta prezenţa vie şi înfloritoare şi la noi, cei care păşim, conduşi de partid, pragul desăvîrşirii construirii socialismului; acest om solicită atenţia mai ales a scriitorilor şi artiştilor noştri. Misiunea transformatoare a artei nu se poate împlini cu cinste, decît dacă ea se împlineşte în deplină cunoaştere a caracterului, a faptelor de viaţă şi de construcţie, a gîndirii şi simţirii acestui om. Artiştii sînt convinşi de acest adevăr. A reflecta faţa şi conştiinţa şi fapta omului epocii comuniste reclamă, fireşte, a te înălţa ca artist — cu măiestria ta şi cu cele mai bune mijloace de expresivitate şi de convingere artistică ce-ţi stau la îndemînă — la nivelul măreţelor lui pilde de creaţie.

A izbuti o asemenea înălţare artistică nu e doar, din partea artiştilor, semnul unei realizări valoroase, ci dovada integrării lor active şi eficiente în marea cauză a revoluţiei, a socialismului, a păcii în lume, a ideilor lui Marx, Engels, Lenin, pentru care acest om trăieşte, gîndeşte, luptă şi zideşte. Şi asemenea dovadă, nu e artist, nu e scriitor care să nu se străduiască din toate puterile s-o înfăţişeze prin arta lui.

Florin Tornea

UN PROGRAM COMUNIST DE ARTĂ ŞI LUPTĂ

Despre turneul Teatrului Mossoviet în ţara noastră şi despre reprezentaţiile lui, spectatorii noştri îşi vor aminti multă vreme cu încîntare. Aşa cum nu încetează să-şi amintească, cu aceeaşi încîntare, de spectacolele văzute, acum şase ani, cu prilejul primei vizite a Mossovietului la noi. Este, desigur, această încîntare care nu-şi stinge cu uşurinţă intensitatea, dovada unei preţuiri pe care, oricît de prelungi şi de furtunoase, aplauzele n-au fost în stare decît s-o schiţeze. La această afectivă dăinuire în timp a entuziasmului stîrnit în publicul larg de arta Mossovietului, trebuie să adăugăm însă pasionatele dezbateri în jurul problemelor de măiestrie artistică, prilejuite de spectacolele teatrului, în rîndul specialiştilor, oameni de teatru. Aceste dezbateri, care s-au încins din chiar seara primei reprezentaţii şi care au crescut în amploare cu fiecare spectacol nou, pînă la surpriza *Nevestelor vesele din Windsor,* sînt menite, fără doar şi poate, unor însemnate roade în dezvoltarea mişcării noastre teatrale însăşi. Turneul Mossovietului ne apare astfel, nu numai ca o mare demonstraţie de artă, ci ca un nou şi preţios dar creator pe care acest strălucit reprezentant al artei sovietice ni l-a adus în Luna prieteniei romîno-sovietice, şi faţă de care elogiile ar fi înjumătăţite, dacă nu s-ar însoţi de o sinceră recunoştinţă din partea creatorilor noştri de teatru.

Demonstraţia artistică a Mossovietului s-a manifestat pe planuri variate, dar mai ales pe planul preocupărilor teatrului de a fi *productiv* în raport cu misiunea lui nobilă de educator al conştiinţei socialiste a omului. Ceea ce s-a remarcat în adevăr, cu precădere, în spectacolele teatrului, a fost puternica lui ancorare în actualitate şi folosirea celor mai variate şi originale mijloace artistice (şi tehnice) în slujba actualităţii. Realizarea unor spectacole actuale, a demonstrat Mossovietul, pleacă de la cunoaşterea adîncă şi efectivă a publicului de azi — a psihologiei, a gustului şi exigenţelor lui morale, politice, estetice; aşadar, de la elaborarea, pe măsura publicului de azi, a spectacolelor. De aci, întocmirea unui repertoriu care să răspundă prin conţinutul lui celor mai arzătoare probleme ce frămîntă pe omul cel mai înaintat al zilelor noastre, omul sovietic — constructor al comunismului; de aci, fructificarea scenică a valorilor dramatice — deopotrivă contemporane, ca şi clasice — în spiritul şi spre satisfacţia acestui om înaintat al contemporaneităţii noastre. De aci, eficienţa netăgăduită a spectacolelor: caracterul lor popular (înţeles nu numai prin prisma însuşirii lor de a fi receptibile, ci mai cu seamă prin prisma forţei lor de atracţie, de animare participativă a spectatorului la cele ce vede întîmplîndu-se şi dezbătîndu-se pe scenă).

Din acest punct de vedere, dacă nu le-am fi *văzut*, ne-ar fi fost greu să surprindem existenţa unui factor comun (nu doar de ordinul stilistic, al expresiei artistice, ci mai cu seamă de ordinul programatic, al repertoriului) care să lege între ele dramatizările romanelor *Bătălie în marş* de G. Nikolaeva şi *Zări necuprinse* de N. Virta, de clasicele opere ale lui Lermontov *(Mascarada)* şi Shakespeare *(Nevestele vesele din Windsor).* Căci *Bătălie în marş,* ca şi *Zări necuprinse,* cu oamenii şi cu problemele lor de viaţă pe care le întrupează şi le rezolvă, sînt dramele luminoase ale unei umanităţi conştiente de locul înaintat pe care-l ocupă în istorie, conştiente de trăinicia structurii ei morale, de justeţea şi necesitatea obiectiv-istorică a tendinţelor ei permanent-înnoitoare, de forţa de neînfrînt care o însufleţeşte în realizarea propriei ei deveniri. Omul *Bătăliei în marş,* care luptă pentru depăşirea stadiului actual tehnic din industria sovietică, pentru o tehnicitate înaltă, corespunzătoare pragului spre comunism pe care se află; și omul *Zărilor necuprinse*, care luptă, pe tărîmul agricol, pentru scopuri similare, sînt oameni pentru care interesele personale sînt de mult confundate și subordonate problemelor și intereselor societății, poporului. În afara societății, în afara poporului, omul e de neînțeles, ori, cel mult, un înstrăinat, un învechit. Și în orice caz, osîndit fie izolării (cazul lui Stiopkin, fostul președinte al colhozului „Munții rîpoși" din *Zări necuprinse)*, fie unei strădanii de luminare și restructurare a propriei sale conștiințe (cazul lui Valgan, fostul director al fabricii de tractoare din *Bătălie în marș*). În afara societății — în afara poporului — chiar dacă hotărît să-i slujească interesele, omul e lipsit de puteri și de fericire personală. Munca și viața lui, problemele lui trebuie să se topească în munca și în viața poporului, și să se sprijine pe ele (cazul lui Bahirev, inginerul-șef al fabricii din *Bătălie în marș*, și cazul lui Hijniakov, noul președinte al colhozului din *Zări necuprinse*). Drumul spre fericire, spre realizarea omului ca om, se arată în aceste piese ale perspectivelor comuniste, ca un drum al pașilor liberi și lucizi, al orizonturilor limpezi, al visurilor care, oricît de avîntate, se confundă cu certitudinea împlinirii lor în elanul de continuă și întăritoare luptă pentru înlăturarea vechiului, a conservatorismului și pentru cucerirea noului. E drumul optimismului revoluționar, al partidului; drumul unei lumi ce a urcat și a ajuns, după aspre încercări, pe neumblatele creste ale istoriei, de pe care privirile, întoarse înapoi, în jos, pot (și se simt datoare) să măsoare vremea și lumea depășită, de altădată.

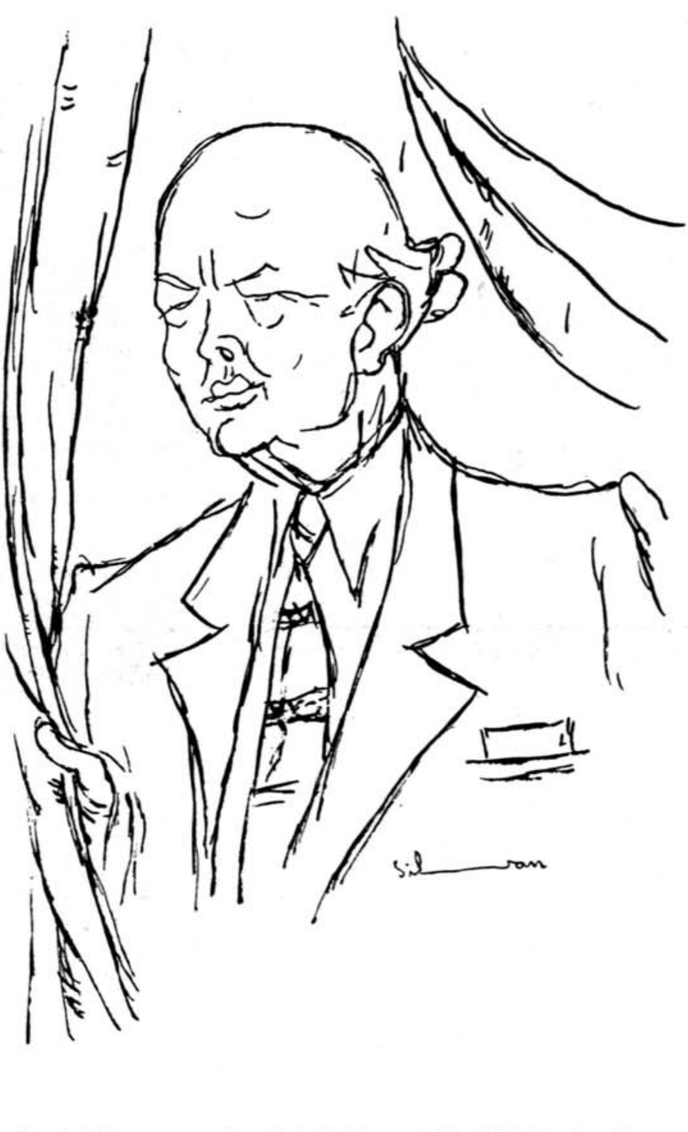
Întunecată vreme și nefericită lume: o vreme în care legea morală era dominată de egoism și în care individul nu se realiza decît în minciună, perfidie, cinism și dezmăț, mascîndu-și în societate fața sufletească descompusă, ori, dacă avea o structură cinstit dornică de adevăr și de dreptate, își trăia viața însingurat, în revolte fără dezlegare, sau în revolte a căror dezlegare era prăbușirea în neputință și renunțare. O lume în care viața socială era o „mascaradă" amarnică (atunci cînd o priveai cu ochii propriilor ei dureri) sau un bîlci care înfățișa spre hazul nedomolit al maselor populare, curate la suflet și cuget, trăsăturile caricaturale care au definit-o și care i-au făcut gloria, deopotrivă tristă și vrednică de rîs.

A chema privirile noastre spre această lume, în parte apusă, în parte destinată inexorabil să apună, pentru ca lumea prezentului socialist și a celui comunist, către care inexorabil ne îndreptăm, să ne apară cît mai convingător în marea și întăritoarea ei lumină: iată firul conducător care unește în repertoriul Mossovietului lucrări dramatice, aparent, atît de disparate prin conținut și stil, dar în fond atît de legate între ele prin problematica lor umanistă, cum sînt, de o parte, *Bătălie în marș* și *Zări necuprinse*, iar de cealaltă parte, *Mascarada* și *Nevestele vesele din Windsor*.

***

Cum pot, practic, aceste lucrări, pe care — în timp și atmosferă — le despart secole, să dobîndească calitatea comună a actualității și să se impună ca pledoarii pentru aceeași cauză a Omului, a omului liber și a realizării lui în spiritul omeniei comuniste: iată a doua trăsătură nu mai puțin programatică a Teatrului Mossoviet. Trăsătură, de astă dată, legată nemijlocit de concepția artistică și de măiestria artistică a animatorului lui, regizorul I. A. Zavadski, artist al poporului al U.R.S.S., de concepția și măiestria artistică a colaboratorilor săi: Al. Șaps, I. S. Anisimova-Vulf, A. Zubov, scenografii A. P. Vasiliev, B. I. Volkov, R. Zaharjevskaia, N. Șifrin și a colectivului neîntrecut de actori ai teatrului.

Intenția unei strînse apropieri a scenei de public nu e proprie numai Mossovietului. Oricare teatru — oricare artist al teatrului — care ține la numele său, ține în primul rînd seamă de publicul căruia i se adresează și face maximum de eforturi pentru a se face înțeles de el și a dobîndi de la el prețuire, pentru a și-l apropia. Teatrul e o artă vie; ea moare cînd se izolează ori se înstrăinează de publicul său, ori atunci cînd socotește că publicul său e unul și același, indiferent de vreme, de locul istoric și social în care acesta există. Un public abstract, ideal, absolut, nu există. A ține seamă de public înseamnă, prin urmare, a ține seamă de epoca și spiritul epocii în care s-a format conștiința respectivului public. Din acest punct de vedere, oricare teatru demn de înalta lui funcție artistică, a socotit întotdeauna drept loc comun, drept o cerință implicită a artei pe care o slujea, cerința de a fi actual. Ar însemna deci să nu putem deosebi Mossovietul de alt colectiv teatral, dacă am stabili trăsătura actualității, strădunța de a se apropia de public



I. A. Zavadski

— care la el este, în adevăr, izbitoare — drept trăsătura lui definitorie. Ce amprentă proprie, distinctivă, pune Mossovietul pe noțiunea actualității, că se distinge totuși prin superioritate și eficiență, între alte formații teatrale, ca și dînsul, actuale ?

Am fi ispitiți — în încercarea de a răspunde acestei întrebări — să subliniem *modalitatea* cu care Mossovietul își realizează în faptă de artă, intenția comuniunii sale cu spectatorii. Dar modalitatea aceasta — asupra căreia nu vom întîrzia să stăruim — este, înainte de toate, rezultatul expresiv al unei *anumite* atitudini a artiștilor teatrului față de actualitate. Și la această atitudine se cuvine să ne oprim înainte de orice.

În general, contemporaneitatea unei manifestări artistice e înțeleasă ca reflectarea „spiritului epocii noastre". Cunoscînd „acest spirit al epocii", supunîndu-i-se, conformîndu-i-se și oglindindu-l, artistul își revendică, nu fără o aparentă îndreptățire, dreptul de cetate printre creatorii de artă actuali : el se poate bucura că e înțeles, gustat și, ca atare, prețuit de contemporanii lui. Înseamnă însă, oare, aceasta, realmente, a fi actual? Teatrul apusean încearcă și el în fel și chip să satisfacă „psihologia", „viziunea" despre viață și lume, „gustul" publicului său. Și, făcînd o adevărată echilibristică pe coarda „felului de a fi și de a gîndi" al omului contemporan, el se şi pretinde un teatru contemporan. Acomodarea pasivă la un aproximativ fel de a fi al zilei, de o parte (de partea artistului de teatru), şi, de cealaltă parte (de partea publicului), contemplarea pasivă — chiar dacă, uneori, însoţită de bucuria estetică a recunoaşterii pe scenă a acestui „fel de a fi" — poartă însă în ele morbul, nu o dată descoperit şi comentat, al stagnării. Criza teatrului apusean bate în plinul ei în pofida tuturor meşteşugitelor eforturi ale slujitorilor lui (despre înzestrarea artistică a cărora n-avem motive să ne îndoim) de a-şi mulţumi publicul, de a fi aşadar actual. Care e explicaţia?

Fireşte, explicaţia e complexă, şi nu aci e locul să o dezvoltăm. Dar una din laturile ei o subliniem, totuşi, pentru că, prin opoziţie, ea ne înlesneşte să înţelegem secretul actualităţii atît de fructuoase a artei Mossovietului.

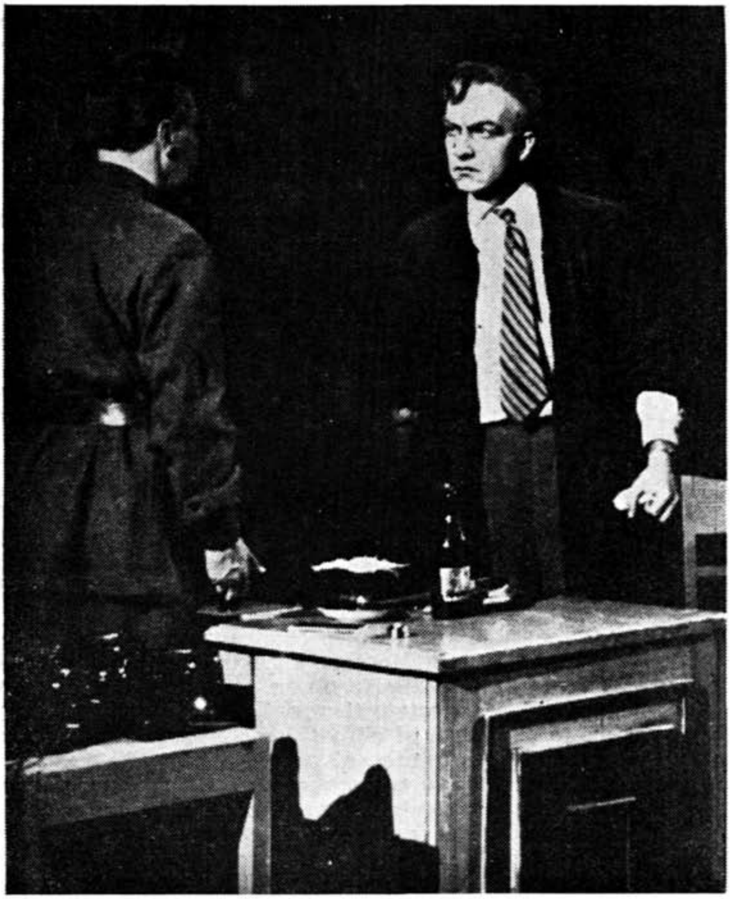
Există două atitudini în faţa vieţii, a realităţii — în faţa actualităţii.

Există o atitudine burgheză faţă de actualitate: atitudinea constatativă, desprinsă de orice preocupare social-critică, desprinsă de simţul perspectivelor istorice, de grija de a surprinde în prezent germenii viitorului, o atitudine indiferentă, mai cu seamă faţă de misiunea teatrului de a influenţa omul spre cucerirea acestor perspective. Asemenea atitudine cel mult „colorează" în chip actual opera de artă. Ea este o atitudine stearpă.

Există însă — şi Mossovietul ne-a demonstrat-o cu pregnanţă — şi o atitudine activă, dinamizatoare, faţă de viaţă, faţă de oameni şi problemele contemporane: atitudinea care surprinde spiritul epocii noastre, nu în datele lui aparente, superficiale, ci în esenţa lui, în devenirea lui, în tendinţele lui, în datele lui cele mai înaintate. Iar opera de artă creată sub auspiciile acestei atitudini ţine să oglindească *aceste* tendinţe, aceste date înaintate. A reflecta actualitatea — a fi contemporan în reflectarea actualităţii — înseamnă, în baza acestei atitudini, a te aşeza, ca artist, la nivelul conştiinţei umane celei mai înaintate din societate, a sluji epoca şi interesele epocii în spiritul acestei conştiinţe. Această atitudine asigură artei o permanentă prospeţime, o permanent înviorătoare noutate şi tinereţe. Această atitudine este atitudinea comunistă în faţa vieţii şi artei. Aceasta este atitudinea Mossovietului în faţa actualităţii. Şi, însuşită încă de la întemeierea lui, din primii ani de după Marea Revoluţie, ea corespunde atitudinii, pe care în chip predominant o manifestă, în faţa muncii şi a vieţii, omul din societatea sovietică de azi.

Publicul Mossovietului este recrutat dintr-o lume în care socialismul a învins pe deplin şi fără întoarcere; în care aspiraţia spre comunism a început să devină realitate, omul sovietic aflîndu-se în faza construirii lui efective, practice, de zi cu zi. Este un public, mai presus de orice altă calificare, *conştient* de rolul creator pe care poporul, condus de partid, l-a jucat şi îl joacă în măreaţa construcţie a comunismului şi a corespunzătoarei înnoiri şi creşteri spirituale a omului. Publicul acesta alcătuieşte, seară de seară, în sala de spectacol, o parte din opinia publică — înaintată, conştientă, activă. Or, opinia publică — aşa cum se subliniază şi în materialele Congresului al XXI-lea al P.C.U.S. — este stimulată să sprijine opera de educare a oamenilor sovietici în vederea creşterii conştiinţei şi a intensificării activităţii lor, „de formare a omului nou în spiritul colectivismului şi al dragostei de muncă, al conştiinţei îndatoririlor sociale, în spiritul internaţionalismului şi al patriotismului socialist, al respectării neabătute a înaltelor principii ale moralei comuniste". Spectacolul de teatru, înfăţişat unui atare public, e chemat să dobîndească (în cadrele şi cu mijloacele specifice artei) dimensiunile şi forţa de înrîurire pe care le cunosc acele forme noi de educare socială, din ce în ce mai frecvente astăzi în Uniunea Sovietică, cum sînt adunările muncitoreşti şi colhoznice, în care se discută diferitele atitudini etice ale oamenilor în cadrul relaţiilor lor de muncă şi de convieţuire socialistă, cum sînt organizaţiile populare voluntare menite să păzească — paralel cu organele de stat — ordinea publică, sau colectivele de judecată tovărăşească ce-şi spun cuvîntul lor hotărît cînd li se aduc în faţă fapte ce contravin moralei comuniste.

Teatrul Mossoviet îşi socoteşte publicul nu o masă amorfă de individualităţi, întîmplător reunite pentru a asista la un spectacol (cu gîndul desfătării, ori cu gîndul de a-şi îmbogăţi numai, desfătîndu-se, cunoştinţele despre lume şi viaţă); Teatrul Mossoviet îşi socoteşte publicul *opinie publică*, şi realizează astfel, pe un plan nebănuit de înalt, nu numai cerinţa prezentării în spiritul actualităţii a lucrărilor dramatice pe care le joacă, dar şi modalitatea nebănuit de rodnică, de eficientă, a relaţiilor de reciprocă înrîurire dintre sală şi scenă.



K. Mihailov (Valgan) şi M. B. Pogorjelski (Bahirev) în „Bătălie în marş" de G. Nikolaeva şi S. Radzinski

Contemplarea pasivă (chiar dacă animată de încîntare) a celor ce se petrec pe scenă, devine aci, la Mossoviet, în adevăr, aproape imposibilă. Spectatorul este pur şi simplu smuls din calitatea lui obişnuită de martor al unor întîmplări dramatice şi îmbiat să se simtă parte activă în desfăşurarea acţiunii, dacă nu şi responsabil de orientarea ei. Ne gîndim, fireşte, stăruind asupra acestei însuşiri, că publicul a fost una cu Autorul din *Zări necuprinse;* că, împreună cu el, a căutat în devenirea eroilor piesei, zările viitorului uman; că publicul nu şi-a lăsat doar evocate, ci a pătruns efectiv, împreună cu îndrăzneţul Crainic (născocit de V. Rogov şi încarnat cu o vervă neobosită şi irezistibilă, deopotrivă subtilă şi familiară, de A. Konsovski) în vremea şi lumea de iarmaroc a *Nevestelor vesele din Windsor*-ul veacului lui Shakespeare. Ne gîndim, fireşte, şi la contopirea pe care înscenările lui Zavadski (şi Şaps) au izbutit s-o realizeze între public şi eroii-muncitori (din *Bătălie în marş)* şi colhoznici (din *Zări necuprinse)*, în momentele în care masele îşi spun cuvîntul (în şedinţe de lucru) şi-şi orientează propria lor devenire potrivit cu interesele majore ale construirii comunismului. Ne gîndim şi la hazul unanim, nediferenţiat, care a unit sala şi scena *Nevestelor din Windsor*, în faţa farselor jucate burduhănosului cavaler Falstaff, foarte lumescului pastor Evans, ori preţiosului medic Caius. (...Cu atît mai mult cu cît, întru desăvîrşirea hazului, protagoniştii spectacolului s-au străduit, fiecare în parte şi toţi împreună cu Crainicul, să marcheze în limba noastră romînească momentele nodale ale acţiunilor şi gîndurilor lor. Dincolo de semnul neaşteptat, dar cu atît mai emoţionant, al afecţiunii pe care ansamblul teatrului şi-a mărturisit-o astfel faţă de publicul nostru, replicile, cupletele, întregul program al iarmarocului din foaier şi mai cu seamă suculenta partitură a Crainicului — nu numai rostite în limba noastră, dar îmbogățite cu aluzii directe la tipuri și aspecte din imediata viață a noastră — au avut *pe planul artei* un efect hotărîtor în contemporaneizarea bătrînei comedii shakespeareene și, îndeosebi, în legarea spectatorilor, de comedie, de spectacol.)

Ne gîndim în primul rînd la aceste momente, căci ele apar mai evidente și mai spontan în amintirea noastră. Dar forța de atracție a spectacolelor Mossovietului s-a iscat — pentru că medităm acum mai cumpănit asupra lor — din chiar concepția lor, din întreagă osatura lor scenografică și din ansamblul de detalii expresive ale magistralelor interpretări actoricești care au dat și constituit viața, atît de bogată, atît de reală și atît de *a noastră*, a spectacolelor.

***

Forța de atracție a spectacolelor a fost înlesnită de o economie aparentă a mijloacelor tehnice (atît în domeniul artelor scenografice, cît și în cel al artei actoricești). În fond, însă, ea a fost determinată de o mare risipă de ingeniozitate creatoare menită a lărgi aria de rodnicie artistică a acțiunii teatrale, de la emoția stîrnită, prin elemente sugestive, de o adîncă veridicitate a caracterelor umane, a atmosferei, a culorii, a ritmului, la agitarea spectatorului prin elemente de incitare directă. Aceste elemente au avut darul să-l determine pe spectator a se apropia de o anumită ambianță de viață, a o întregi cu propria lui viziune, a căuta și pretinde *el* în manifestările personajelor, conturul moral și filozofic, devenirea lor justă; de a afla astfel în concluziile spectacolului nu numai un mesaj, inițial pregătit de textul piesei respective și transmis treptat de desfășurarea acțiunii scenice, dar și un răspuns dat propriilor lui probleme de viață, un răspuns venit așadar dintr-o reflectare proprie asupra acestor probleme. În acest chip concepute și realizate, spectacolele Mossovietului devin actuale, nu doar cînd reprezintă stări de lucruri și oameni ai zilelor noastre, cu întrebări și convingeri, cu elanuri și năzuințe nutrite și de spectatorii noștri — oameni ai muncii —, ci chiar atunci cînd și problematica, și eroii, și climatul social-istoric al spectacolului aparțin trecutului. (Cum este cazul *Mascaradei*, al acelei întunecate povești, tratate de Lermontov în spiritul, desigur nefiresc contemporaneității noastre, decepționist-romantic.)

Aerul uzinei ori atmosfera unui colhoz, cu lumea lor variată de tipuri legate într-o comunitate de aspirații, în ciuda feluritelor lor moduri de a le atinge, ne apar, oricît de distanțate în spațiu, totuși, parcă familiare. Și în surpriza de *a le vedea* mișcîndu-se cu ce au frumos și poate încă urît în ele, trăim bucuria de *a le recunoaște*, de a simți în rațiunea lor de a fi și în destinul lor, propria noastră rațiune de a fi și, probabil, devenirea noastră însăși. Imaginea-schiță (dar atît de total sugestivă) a uzinei de tractoare, ori colțurile verzi — pe cît de vii, pe atît de felurite — din parcul de lîngă uzină, proiectat în fața ochilor noștri și sugerînd, ca o reliefare, frămîntările și hotărîrile eroilor *Bătăliei în marș* (decoruri A. P. Vasiliev); ori drumul prin anotimpuri al colhozului „Munții rîpoși" (așa cum, cu simplitate extremă de linii și indicații decorative, ni l-a înfățișat același subtil artist scenograf Vasiliev), sînt imagini de care ne apropiem și pe care le prețuim după o confruntare a realizării artistice cu propria-ne imediată experiență.

Lumina gălbuie, de stampă prăfuită, pe care B. I. Volkov, maestru emerit al artei al R.S.F.S.R., a cernut-o asupra spectacolului de costum și culoare *Mascarada*, încîntă și uimește însă prin puterea cu care izbutește să *deștepte* în spectator spiritul critic față de o experiență livrescă și să-i insufle ca atare viață: o viață în care el pătrunde însă conștient de anacronismul ei definitiv, de caracterul ei ireversibil fantomatic. Actualitatea *Mascaradei*, așa cum ne-a fost înfățișată de Mossoviet, rezidă așadar tocmai în demonstrarea inactualității ireversibile a climatului și perspectivelor de viață care-i fac substanța dramatică. Lumina de stampă prăfuită, în care se mișcă nefericitul Arbenin și în care a fost conceput spectacolul *Mascaradei*, departe de a stinge într-o molcomă vrajă paseistă, rațiunea privitorului, i-o înflăcărează și i-o orientează, dimpotrivă, spre o permanent-trează punere față în față a trecutului cu prezentul, spre bucuria finală de a descoperi în prăbușirea lui Arbenin și a lumii lui Arbenin, argumentul prețuirii și apărării lumii de azi, a orizonturilor către care ziua de azi îl cheamă și-l înalță pe om. Regizorul Zavadski a realizat astfel pe calea meditației grave ceea ce, pe calea vervei spumoase, a realizat în *Nevestele vesele...*: o rodnică și optimistă pledoarie pentru contemporaneitate, pentru luminoasele ei zări încă necuprinse, pentru înaripare omului în bătălia pe care acesta o poartă spre propria lui fericire.

V. P. Marețkaia (Rakitina) și A. M. Dubov (Hijniakov) în „Zări necuprinse" de N. Virta

Nu există însă, în această contemporaneizare a spectacolelor clasice, nimic ostentativ, nimic din ceea ce reprobăm în așa-numitele actualizări (forțate, hibride, lipsite de orice forță convingătoare), întîlnite în unele spectacole ale altor regizori și actori. „Străduința noastră — a mărturisit Zavadski în una din serile de triumf ale turneului teatrului său — este de a juca piesele contemporane ca pe niște piese clasice, pe cele clasice ca piese contemporane". Și străduința aceasta a fost în adevăr pe deplin remarcată și aplaudată cu fiecare spectacol. Ea nu înseamnă, nici pe departe, o anulare a distanțelor, o teșire a particularităților. Semnul egalității pus între piesele contemporane și cele clasice, așa cum este înțeles și așa cum au demonstrat spectacolele Mossovietului, e pus pe două planuri : pe un plan filozofic-politic și pe un plan estetic. Zavadski înțelege opera dramatică, indiferent de momentul și maniera în care e scrisă, din unghiul de vedere al utilității ei actuale, al disponibilității ei de a sta activ și efectiv în slujba actualității.

Ceea ce incumbă unui istorician de azi, format la școala partidului, la metodologia marxist-leninistă — anume, de a da trecutului ponderea unui argument pentru înțelegerea și susținerea actualității și de a privi actualitatea în perspectiva și în desfășurarea ei necesar-istorică — Zavadski și-a însușit ca o concepție artistică și ca o sarcină creatoare în elaborarea spectacolelor lui, ale Mossovietului. El vede în opera clasică, în substanța ei umană și în problematica ei, învățăminte pentru actualitate ; vede și face evidente în lucrările contemporane, substanța lor istorică și orizontul lor istoric. Pe planul estetic, de vreme ce actualul leagă și nu desparte clasicul de contemporan, el își impune sieși și impune colaboratorilor lui, folosirea cu același respect față de text, a acelorași mijloace stilistice, a aceloraşi strădanii pentru autenticitate şi forţă mobilizatoare, în făurirea spectacolelor.

Apare aci vădită dorinţa, iarăşi programatică, de a păstra unitatea stilistică a colectivului său artistic, a cărui omogenitate şi coeziune au fost pînă acum nu o dată remarcate şi elogiate. Dar despre această omogenitate nu se poate vorbi totuşi, fără a vorbi în acelaşi timp despre uluitoarea pregătire artistică pentru varietate a membrilor-artişti ai colectivului Mossoviet. În adevăr, dacă poate fi dat un exemplu strălucit din care să se vadă unitatea stilistică a unei formaţii teatrale, manifestîndu-se în diversitate, acest exemplu strălucit îl oferă fără doar şi poate Mossovietul. Ne va fi greu să pomenim în amănunt şi caz de caz împrejurările (foarte dese) şi numele (mai toate) ale actorilor care ne-au stîrnit din acest punct de vedere (dar, fireşte nu numai din acest punct de vedere) entuziasmul şi — s-o mărturisim — o invidie stimulatoare. Chemaţi a întruchipa cu acelaşi simţ de răspundere şi cu aceeaşi înaltă pregătire, cele mai felurite chipuri şi genuri dramatice ; struniţi însă spre o nedefectibilă solidaritate în apărarea cauzei actualităţii şi a stilului teatrului, actorii Mossovietului ne-au apărut — de la artiştii poporului, pînă la elementele care îşi croiesc încă, dar cu certitudine, drum spre marea consacrare — ca încarnarea *actorului total,* în înţelesul atît de rîvnit de mai toţi marii conducători de teatre. Căci, în adevăr, ceea ce ne-a apărut esenţial, semnificativ şi ca o trăsătură definitorie a actorilor de la Mossoviet, este, alături de excepţionala lor măiestrie artistică, ştiinţa de a face faţă unor nelimitat de felurite roluri, lipsa aparentă de efort cu care ei trec de la comedie la dramă, de la roluri clasice la roluri contemporane.

***

Mult întinsa şi bogata arie de desfăşurare artistică a lui Mordvinov e, poate, prin excelenţa ei, greu de folosit ca argument generalizator în această privinţă. Geniul artistic al lui N. D. Mordvinov, care ne-a copleşit cîndva cu interpretarea lui Othello, a creionat de astă dată în Arbenin din *Mascarada,* o traiectorie psihologică înrudită cu a tragicului erou shakespearean, dar pe liniile versului romantic în care a scris Lermontov, pe liniile unei interpretări care subliniază mai mult sensul social-istoric şi mai puţin zăcămintele pasionale ale drumului dramatic străbătut de Arbenin. Apariţia scenică a lui Arbenin-Mordvinov şi evoluţia lui voit stranie şi singulară, în care sarcasmul şi durerea se îngemănează cu o ascunsă dar nerealizabilă umanitate, s-au sudat organic cu întreaga lumină de amar şi vetust cu care Zavadski a colorat spectacolul, fără totuşi ca personalitatea artistului interpret să se fi diminuat ori să-şi fi umbrit copleşitoarea ei forţă emoţională.

Poate să nu fie edificator — datorită locului excepţional pe care-l ocupă în teatru — nici numele Verei Mareţkaia, cea care a dat cîndva *Femeii-deputat,* aura unei întruchipări artistice ideale şi care în *Zări necuprinse* a încălzit sala (cu calmul plin de fior creator al artistului pentru care viaţa şi omul cu problemele lui nu prezintă secrete), în rolul anevoios, deşi aparent liniar, al activistului de partid Rakitina, a cărui neabătută şi bărbătească fermitate ideologică şi politică este trecută prin filtrul sensibilităţii şi al dorului de tandreţe al femeii care iubeşte. Poate nu e edificator nici faptul că artista emerită a R.S.F.S.R., V. V. Soşalskaia, în două apariţii (muncitoarea Potapova din *Bătălie în marş* şi Matriona Kosaceva din *Zări necuprinse),* a creionat două imagini puternice ale omului simplu sovietic, în care sugestia atinge generalizarea, căci apariţiile sînt în fond — prin structura lor morală — înrudite. Dar nebănuita ramificaţie a artei interpreţilor de la Mossoviet îşi reclamă sublinierea, de îndată ce vorbim, nu neapărat de artistul poporului al R.S.F.S.R., R. I. Pliatt, ci de nume din generaţia foarte tînără a ansamblului Mossoviet, cum sînt B. K. Novikov sau T. A. Cernova.

Pliatt a trecut cu o dezinvoltură, străină parcă de orice intenţie compoziţională, de la tipul citadin al Autorului (adevărată trecere pe scenă a omului din stal) la tipul bătrînului Roslavlev, şef al secţiei de motoare dintr-o uzină de tractoare *(Bătălie în marş),* pentru a deveni apoi, în Kazarin, un personaj al saloanelor din vremea *Mascaradei.* Între psihologia cercetătoare, plină de solicitudine, a Autorului din *Zări necuprinse,* între trăsăturile de caracter pe care anii de muncă le-au săpat pe faţa lui Roslavlev şi sarcasmul dublat de o ascunsă perfidie specifică, pe care se construiesc liniile morale şi fizice ale lui Kazarin, sînt, nu doar deosebiri de măşti şi de comportamente scenice, ci deosebiri de substanţă umană.

Pliatt le-a trecut însă prin sine cu o disponibilitate proteică pe care numai autenticitatea încarnărilor și interpretării o egalează.

Aceeași proteitate și autenticitate se impun amintirii noastre și atunci cînd ne referim la tînărul B. K. Novikov. Trecînd de la expresia celei mai irezistibile și tinerești încrederi în viață (frezorul novator Sugrobin din *Bătălie în marș*), la polul opus, al expresiei unui scepticism maniac, propriu unei bătrîneți în care s-au acumulat multe experiențe amare, dar care mai e în stare să tresară și să se însenineze cînd i se demonstrează concret că omul poate, cu mîinile lui, să facă viața frumoasă (Nikita Srejnev „cel care neagă", din *Zări necuprinse),* Novikov s-a arătat — nu putem vorbi altfel — un adevărat acrobat al trăirii artistice. Căci de la polul tinereții (cu ceea ce o caracterizează mai esențial) la polul bătrîneții (cu trăsăturile ei cele mai autentice), el a realizat cu agilitate remarcabilă un salt nu numai de ordinul tehnic al mijloacelor exterioare ale compoziției, ci, îndeosebi, de ordinul adîncirii emoționale. Acest salt al expresivităților contrastante se realizează, cu o naturalețe ireproșabilă, pe un fond comic, vădit propriu actorului, fond comic care nu exclude însă, ci, dimpotrivă, se lasă filtrat cu subtilitate în apele catifelate ale duioșiei.

Virtutea proteiformă, întîlnită la Pliatt și Novikov, o semnalăm cu atît mai mult la T. A. Cernova. Nu pentru că tînăra actriță ar dovedi, față de colegii ei, un ascendent, dar pentru caracterul cu totul discontinuu al diversității de roluri în care am văzut-o mișcîndu-se. Între Autorul *Zărilor necuprinse,* maistrul Roslavlev din *Bătălie în marș* și Kazarin din *Mascarada;* între tînărul Sugrobin, cel îndrăgostit de viață, din *Bătălie în marș,* și bătrînul Nikita — din *Zări necuprinse* — acrit și neîncrezător în darurile vieții, sînt evident deosebiri, mari deosebiri tipologice. Aceste deosebiri de tipuri (poate cu excepția lui Kazarin) pot fi totuși cuprinse, pe planul întruchipării artistice, într-o sferă comună umană și de semnificație. Tipurile încarnate de Cernova aparțin însă, fiecare, altei sfere, atît tipologice și filozofice, cît și de expresivitate. Cernova a fost pe rînd o colhoznică — un om simplu sovietic — (Nastia din *Zări necuprinse*), o doamnă din societatea nobiliară dezabuzată a *Mascaradei* (Nina, soția lui Arbenin) și, în travesti, un serv sprințar și plin de bun simț al aventurosului Falstaff (Robin, din *Nevestele vesele).* Colhoznică, T. A. Cernova a trecut prin scenă, fără ostentație, aducînd doar zestrea de viață și de gîndire sănătoasă a omului născut și crescut în morala sovietică. Prezența ei de sîrguitoare brigadieră și comsomolistă (dar și de soție tandră, în devenire) e episodică. Totuși, mersul ei băiețos, dar și încărcat de o feminitate șăgalnică; gestul ei brusc și vorba ei directă, dar nu lipsite de o firească sfială și stîngăcie a vîrstei ; ca și momentul dragostei împlinite pe care o trăiește exploziv, cu farmecul ingenuității celei mai autentice, se strîng într-un cumul expresiv care definește, el singur, pentru T. A. Cernova, un gen interpretativ.

Nina, soția lui Arbenin, e o femeie de seră: cu o față și o privire sensibilizate de romanțiozitatea livrescă și de artificialitatea unei lumi ce se complace în vorba căutată, în gestul studiat. Ceea ce e în Nina dor de viață curată și de sinceritate, în relațiile cu lumea, e patinat de o experiență ce se macină, însingurată, în iluzii și resemnări. Structura psihologică a Ninei e toată construită pe precauție, pe teama de a nu brusca, pe ceea ce vremea și lumea ei numeau „vague à l'âme" (plutire în ceață a sufletului), pe o indecizie moale și mătăsoasă a vieții. Mersul, glasul, gestul, privirea, durerile și speranțele Ninei, ca și reacțiile ei în deprimare și revoltă, ca și moartea ei, fac de aceea parte — deopotrivă cu toaletele ei largi, cald și parfumat fastuoase — dintr-o concepție și un stil de viață nu numai apuse, dar de-a dreptul de neînțeles lumii în care se mișcă și trăiește tînăra brigadieră Nastia din colhozul *Zărilor necuprinse*. Întruparea unui personaj ca Nina presupunea de aceea la interpreta ei, T. A. Cernova, o zestre expresivă de alt gen decît cea demonstrată în drama lui Virta. Dar fixarea Cernovei, cu aceeași stăpînire remarcabilă a mijloacelor artistice, și pe un gen și pe celălalt a fost derutantă pentru spectatorul care, încîntat, căuta să recunoască în personaje și pe interpretă. Și pe bună dreptate, căci spectatorului i-a fost foarte anevoie să accepte că Nastia și Nina pot încăpea și se pot împăca, cu trăsăturile și semnificațiile lor umane și istorice atît de diferite, în bagajul expresiv al aceluiași artist.

Deruta a crescut însă cu atît mai mult cînd spectatorul a avut să vadă pe aceeași Cernova interpretîndu-l pe năstrușnicul paj al lui Falstaff, pe jucăușul Robin, peste care trece ca o undă caracterologică geniul șugubăț al feericului Puck din *Visul unei nopți de vară;* cînd a auzit vorba răspicată a Nastiei, preschimbată în graiul aburit și aluziv al Ninei, devenind, mai departe, gîlgîire mereu proaspătă de izvor al hazului și al tiflei aruncate falselor valori umane; cînd a remarcat că stîngăcia ingenuă a gestului Nastiei, trecută prin vama nuanțelor subtile și elegant-sugestive care îmbracă gestul Ninei, dobîndește deodată — în Robin — însușirile feline ale insinuării interesate, ori pe cele zvîcnite ale capriciilor neașteptate, ori pe cele diversioniste ale gîndurilor ascunse. O strînsă, organică și fertilă îmbinare a gimnasticii celei mai pure cu mijloacele interpretative teatrale (și acestea în înțelesul deplin al cuvîntului), iată ce a fost Robin în jocul plin de suplețe și de mari zăcăminte populare al Cernovei. A fost un joc care, însă, înainte de toate, îi definește măiestria pe coordonatele unui al treilea gen artistic...

Asemenea plurală față artistică nu e izolată la artiștii Mossovietului. Am insistat asupra actriței T. A. Cernova, deoarece ea ni s-a părut mai direct revelatoare, mai concret exemplificatoare, pentru atributul de *actor total* în care ni s-au înfățișat actorii Mossovietului. Acest atribut se potrivește în adevăr, dacă le-am cerceta cu de-amănuntul creațiile, și altor artiști, văzuți în roluri și piese deosebite (de pildă, Olenin sau Lavrov), și unor artiști care ne-au dăruit satisfacția unor singure interpretări majore (cum sînt Dubov, Mihailov, Pogorjelski, Zubov, Sidorkin, Sevastianova și mulți alții). Căci, forța divers ramificată — și totuși egală în intensitate și rodnicie creatoare — a actorului total se face puternic resimțită și într-o unică interpretare. Dovadă, varietatea în unitate a Crainicului (A. Konsovski) din *Nevestele vesele din Windsor*, pentru care fac una: umorul și patosul, calmul și exuberanța, detașarea aparentă și atașarea adîncă de rol, trecerea de la maniera ușoară, estradistică, la tonul grav al monologului filozofic shakespearean (vezi recitarea sonetului). Dovadă, Falstafful greoi și totuși de o incredibilă alertețe comică al lui K. Alexeev, în care bănuim, ca într-un zăcămînt neexplorat sau neexploatat, existența latentă a unui nu mai puțin valoros filon dramatic. Dovadă, G. A. Slabiniak în rolul maistrului turnător din *Bătălie în marș*. Dovadă, acea neuitată missis Quikly, pe care S. Bregman a văzut-o și înfățișat-o în liniile unui comic atît de subțire și plin de neașteptate sensuri, încît, de asemenea, ne vine greu s-o socotim pe interpretă străină de resursele tragicului. Dovadă, medicul Caius în interpretarea lui S. Teiț; dovadă, Slender văzut de A. Adoskin. Dovadă, prezența vie, „interpretată“, trăită, a figurației în grupările măiestrit realizate de regizorul Zavadski în *Mascarada* și în ședințele din *Bătălie în marș* și *Zări necuprinse*. Dovadă, așadar, deopotrivă, știința de a sta în prim-planuri și știința de a se șterge în penumbra fundalurilor sau de a se integra, fără a-și pierde individualitatea, în masele umane ale scenei... Dovadă, multe alte aspecte ale artei ansamblului Mossoviet, peste care am trecut poate aici, dar pe care, în amintire și în munca lor de viitor, artiștii noștri le vor vedea reapărînd cu forță mereu pilduitoare.

***

A sluji perspectivele cele mai înaintate ale actualității — comunismul și pacea în lume — cu maximum de măiestrie artistică, iată programul Mossovietului. Și, în multe privințe, stimulul pe care, din cîmpul aceluiași front de luptă, l-a dăruit teatrului nostru, cu recentul său turneu. Ce semn de ultim omagiu mai potrivit ar putea mulțumi pe actorii Mossovietului, decît mărturisirea — după încîntarea entuziastă și de lungă durată pe care au prilejuit-o spectatorilor noștri — că le-am descifrat programul și că ne străduim să le descifrăm și metoda împlinirii programului lor de artă și de luptă ?

Scenă finală din „Zări necuprinse" de N. Virta

Florian Potra

TINEREŢE PRIN ACTUALITATE

Acum şase ani, turneul Teatrului Mossoviet ne lăsase pur şi simplu uluiţi. Prin trei spectacole numai, ni s-au oferit tot atîtea modele de montare a pieselor revoluţionare din „fondul de aur" al dramaturgiei sovietice *(Uraganul),* de punere în scenă a comediei goldoniene *(O întîmplare ciudată)* şi a tragediei lui Shakespeare *(Othello).* Publicul şi mai ales oamenii de teatru erau copleşiţi, dovedindu-se că turneul Mossovietului din 1953 n-a fost important doar prin valoarea intrinsecă a spectacolelor prezentate, ci, mai cu seamă, prin consecinţele fertilizatoare ale acestor spectacole pentru lumea teatrului nostru. Căci, nu puţini din paşii înainte ai frontului nostru teatral, nu puţine din succesele dobîndite sînt datorate şi contactului de acum şase ani cu Mossovietul, înalt mesager al artei sovietice.

Iată că, în toamna aceasta, în Luna prieteniei romîno-sovietice, Mossovietul a venit din nou în ţara noastră. Între timp, am mai primit şi vizita altor teatre, nu mai puţin ilustre, cum sînt M.H.A.T., „Malîi", „Berliner Ensemble", „L'Atelier". Vreau să spun că am „crescut" şi noi, am înregistrat succese remarcabile, dintre care unele de-a dreptul strălucite (turneele Naţionalului peste hotare), iar pe de altă parte, contactul direct cu artiştii oaspeţi ne-a lărgit orizontul, ne-a şlefuit gustul. Şi totuşi... Mossovietul ne-a uluit, ne-a fascinat şi de data aceasta. La distanţă de şase ani, cu aceeaşi prospeţime, cu aceeaşi vigoare expresivă. Secretul e foarte simplu : Mossovietul e un teatru care ştie să se păstreze şi se păstrează *mereu tînăr.* Dar a fi mereu tînăr înseamnă a te situa permanent în zona cea mai activă, cea mai fierbinte, cea mai proaspătă a vieţii. Toate acestea înseamnă, la rîndul lor, actualitate. Şi iată adevărul: Mossovietul e un teatru mereu *prezent în actualitate.* De aceea, spectacolele lui vor dezbate problemele cele mai interesante, vor înfăţişa oamenii cei mai vii — într-un cadru şi cu mijloace artistice mereu înviorate şi împrospătate de tot ce e nou şi eficient în evoluţia progresivă a teatrului realist-socialist.

De data aceasta, învăţătura fundamentală ce trebuie neapărat culeasă din turneul Mossovietului este : *cum pot teatrele să fie prezente în actualitate.* E o problemă ce frămîntă de multă vreme colectivele noastre de teatru şi reîntîlnirea cu un model concret, cu o pildă vie, e mai mult decît fericită. Prezenţa în actualitate, deci propria tinereţe, Mossovietul şi le asigură pe mai multe căi. În ordinea importanţei, cea dintîi duce la piesă, la textul dramatic, adică la *colaborarea cu autorii.*

Mossovietul colaborează, în sensul cel mai strict și cel mai larg, cu autorii. Cu cei contemporani, ca și cu cei clasici. Dintre cei patru autori aduși pe scenă la București, doi sînt clasici și doi contemporani. Că teatrul și-a adus contribuția la versiunea ultimă a pieselor *Bătălie în marș* și *Zări necuprinse* e cît se poate de limpede. Mi-am dat seama de aceasta încă înainte de a citi, de pildă, cuvîntul artistei poporului Vera Marețkaia, apărut chiar în acest număr al revistei noastre. Acolo, ilustra artistă arată diferite etape de elaborare a piesei lui Virta, reieșind limpede că autorul și-a definitivat lucrarea *în teatru, pe scenă,* de la repetiție la repetiție. Mi-am dat seamă de toate acestea, fiindcă mi-a atras luarea-aminte teatralitatea sau, mai exact, *scenicitatea* soluțiilor dramatice. In cazul ambelor piese actuale, e vorba de dramatizări, de reducții ale unor scrieri în proză. Autorii acestor scrieri sînt în primul rînd romancieri, chiar dacă Virta e ceva mai familiarizat cu teatrul decît Nikolaeva. Colaborarea cu teatrul, aș zice *colaborarea în marș* cu colectivul Mossovietului, adică în însuși procesul de punere în scenă, a împlinit în bună măsură incompleta cunoaștere a scenei și a exigențelor ei din partea autorilor. (Sînt convins, de pildă, că personajul Autorul din *Zări necuprinse* e o sugestie a teatrului, izvorîtă dintr-o necesitate regizorală de a arunca încă o punte între public și imaginea scenică.) Înlănțuirea organică a scenelor, caracterizarea complexă a personajelor principale (fără a se neglija fixarea cîtorva suculente apariții episodice), ritmul ferit de discontinuitate și îndeosebi relieful dobîndit de ideile comuniste în mesaj — toate acestea demonstrează, în spectacol, că lucrul pe text cu autorii e posibil și necesar, cu rezultate bune atît pentru aceștia, cît și pentru prestigiul teatrului.

***

Conlucrarea cu autorii în viață — chiar dacă nu se realizează întotdeauna așa cum ar trebui, în teatrele noastre — e totuși un principiu cîștigat și necontestat de nimeni. Lucrurile se schimbă, însă, cînd e vorba de a colabora cu autori decedați și mai ales cu clasicii. Sînt păreri după care piesa clasică trebuie jucată așa cum a scris-o autorul: nici o atingere, nici o modificare nu sînt îngăduite! În felul acesta, multe piese clasice sînt puse în scenă cu tot colbul de veacuri pe ele, cu pasajele de prisos sau obscure pentru noi, spectatorii de azi.

Mărturisesc că am întîlnit cîțiva oameni de teatru care, după *Nevestele vesele din Windsor* de la Mossoviet, au vorbit de „actualizarea“ lui Shakespeare, de „cutezanță“. Cei mai amuzanți afirmau mereu: „Asta nu e Shakespeare!“, ca și cum Shakespeare ar fi fost un veșmînt pus la naftalină în scrinul lor de-acasă și numai acolo. Dar ce e Shakespeare, sau mai precis un spectacol shakespearean, sau și mai precis, la obiect, ce sînt *Nevestele vesele din Windsor?* Să mergem la text. Nu e nevoie să răsfoim prea mult: să luăm chiar replicile de început. Zice Shallow: „Sir Hugh, nu mai stărui degeaba; pentru o ispravă ca asta ajung pînă la Camera Înstelată...“ La care Slender răspunde: „...judecător de pace și 'Coram'“. Din nou Shallow: „Așa-i nepoate Slender și pe deasupra 'Custa-lorum'“. Și din nou Slender: „Tocmai, ba încă și 'Rato-lorum'; boier născut, nu făcut, domnule părinte, cum iscălește cu 'Armigero' pe orice însemnare, citație, chitanță, jalbă sau obligațiune; 'Armigero'!“ Trebuie să recunoaștem că din aceste patru replici, publicul actual, din orice țară, inclusiv Anglia, ar înțelege foarte puțin și n-ar înțelege tocmai referirile și aluziile satirice esențiale. (Pe care, la drept vorbind, nu le lămurește nici ediția E.S.P.L.A., vol. V, a operelor lui Shakespeare). Atunci? Să lăsăm totul așa, numai fiindcă textul e clasic, cu prețul *noninteligibilității?* Nu. Hotărît, pentru o montare eficientă a *Nevestelor vesele din Windsor,* în care ideile să ajungă cu limpezime la auditor, era necesară o intervenție regizorală. Și lucrul acesta a fost împlinit de Iurii Zavadski cu rezultate excelente.

***

Perfect, vor spune unii, de acord cu tăieturile și clarificările, dar să și adaugi? Să te suprapui originalului cu un text și cu un personaj al ficțiunii dumitale de regizor? Acel Crainic, ce nevoie era de el, de-ndată ce textul nu pomenește de așa ceva?

Asta înseamnă să faci omului un bine. După ce a reușit să-nțeleagă mai ușor și mai repede, după ce s-a amuzat (în forul lui lăuntric), după ce i s-a făcut

K. Alexeev în Falstaff

Scenă din „Nevestele vesele din Windsor"

onoarea să i se vorbească în spiritul propriei sale contemporaneități, „puristul" se revoltă în numele conservatoarei idei de „infailibilitate" a textelor clasice. Socotesc legitimă și utilă integrarea Crainicului în spectacol, mai ales că e făcută în maniera lui Shakespeare (în opera căruia întîlnim destui heralzi și crainici). In ce privește redactarea textului rezervat Crainicului, poate fi spus același lucru, anacronismele și paradoxurile (chiar istorice) fiind o trăsătură preferată și permanentă a literaturii naționale din care face parte și autorul *Nevestelor*.

Ceea ce a obținut Zavadski, a mers cu totul în favoarea comediei lui Shakespeare. Căci să nu uităm, Shakespeare a fost și el actor, regizor, în calitate de *capocomico*, și animator de teatru, adică ceea ce e și Zavadski. Ca valoroși oameni ai scenei ar fi fost imposibil să nu se înțeleagă, și nutresc ferma credință că Shakespeare ar aproba astăzi întru totul acțiunea lui Zavadski, fiindu-i recunoscător pentru faptul de a fi trezit la o nouă viață textul uneia din comediile sale, de a-l fi făcut modern, *contemporan cu viața*, care de la 1600 — în ciuda conservatorilor de tot felul — a mai înaintat o leacă. (Cel puțin ca de la Slender la existențialism!)

***

Firește, trebuie să existe o măsură în *lectura regizorală* a textelor dramatice, oricărui autor ar aparține. Se poate interveni în unele cazuri, chiar pînă la adăugarea unui crainic, și nu e necesar să se intervină în altele. Criteriul fundamental e unul singur: *accesibilitatea și expresivitatea ideilor*. E îngăduită orice intervenție, cu condiția ca opera reprezentată să strălucească pe direcția razelor de lumină proiectate de autor. Dar să nu se tragă, de aici, concluzia că *întotdeauna* și *fiecare* piesă presupune intervenția în text a realizatorilor de spectacole. În schimb, trebuie să se știe și să se accepte că *dreptul* la intervenție există și că regizorii care uzează de el, nu vor fi urmăriți niciodată *penal* sau *moral*, ci trebuie să se pregătească numai pentru cea mai severă judecată *estetică*, de apreciere *artistică* a faptelor și răspunderii lor.

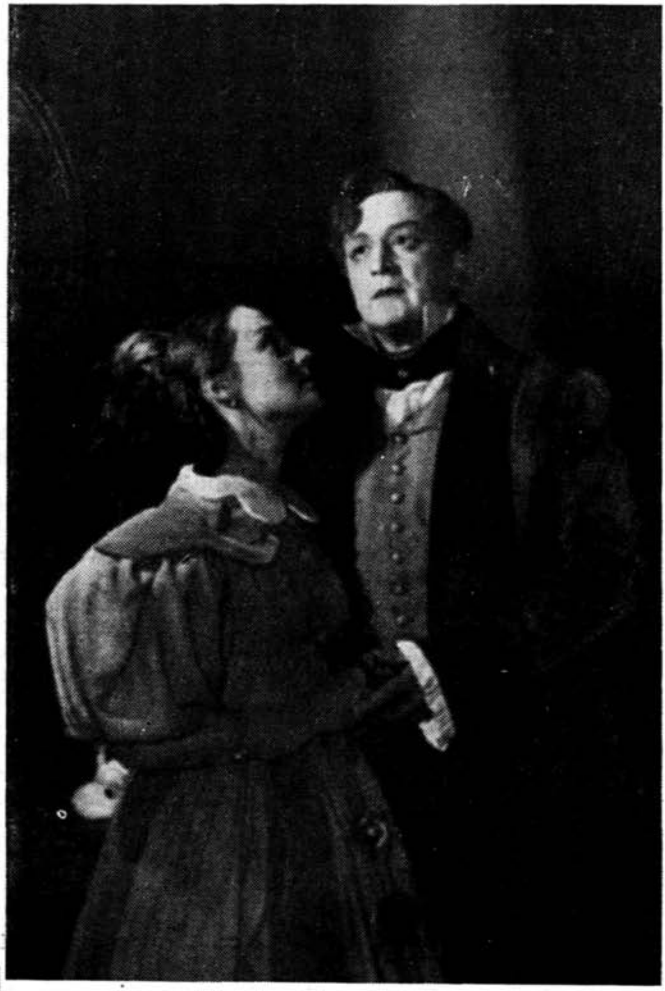
***

Fără doar și poate, pentru teatru un text are valoare aproape exclusiv în funcție de punerea lui în scenă, de realizarea spectacolului. Și în această privință, Mossovietul și-a dovedit capacitatea de înnoire, de permanentă prospețime. Un capitol aparte îl constituie astfel arta spectacolului. Departe de mine gîndul de a analiza aici în totalitatea lor fațetele și componentele spectacolelor de la Mossoviet. Nu mă voi opri nici la strălucita activitate regizorală a lui Zavadski, de resurse inepuizabile, ci mă voi mărgini la cîteva aprecieri în legătură cu actorii, cu jocul și îndrumarea lor.

Ceea ce caracterizează pe animatorul lor, pare să se transmită cu vigoare și la interpreți. Și aceștia sînt angajați într-o continuă activitate de înnoire și de perfecționare a mijloacelor de expresie, preocupați cu pasiune de a-și situa arta în sîmburele realității și actualității celei mai vii.

***

S-a vorbit și se va mai vorbi despre grația și discreția incomparabilă a lui Mordvinov, care, ca în Othello, a fost desăvîrșit și în Arbenin. Din toate cîte m-au încîntat în jocul lui Mordvinov, vreau să subliniez, în mod cu totul aparte, tehnica, sau mai potrivit spus în cazul de față:*arta vorbirii*. Mordvinov are un glas cu o deschidere și o intensitate amplă și cu un timbru surprinzător de armonios. Important e însă modul în care artistul folosește acest glas. Ținîndu-l minte de la *Othello*, am fost și de data aceasta foarte atent: nu e registru și tărie, nu e intonație sau inflexiune, nu e gamă și tonalitate — prin care Mordvinov să nu-și fi oprit sau trecut glasul. Tot ce, eufonic vorbind, poate produce glasul omenesc în exprimarea de gînduri și simțăminte n-a fost uitat, n-a rămas nefructificat de interpretul lui Arbenin. Puțini sînt actorii care îți oferă o asemenea plăcere. La Mordvinov am trăit-o integral: ne-am reamintit de expresivitatea dramatică a *geamătului* sugrumat, ca și de efectul țintuitor al *strigătului acut*, din tot plămînul; am înțeles valoarea expresivă a *recitativului* monocord și am vibrat pe culmile *cîntecului* vorbit de vocea umană. Pentru a realiza toate aceste treceri și momente într-un singur spectacol, Mordvinov *nu se menajează*, nu se cruță; din tot ce are, dă tot. Cred că e una din condițiile fundamentale ale artei actorului.



N. Mordvinov (Arbenin) şi T. Cernova (Nina) în „Mascarada" de Lermontov

V. G. Kucerovski (Cneazul), B. A. Lavrov (Sprich) şi B. I. Olenin (Necunoscutul) în „Mascarada"

Dacă vorbirea scenică a lui Mordvinov e un model, o culme, nu se poate spune că ceilalți actori ai Mossovietului n-ar fi și ei la fel de preocupați de expresivitatea interpretării lor. Iată-l, bunăoară pe tînărul B. K. Novikov, remarcabil interpret al rolurilor Sugrobin (*Bătălie în marș*) și Nikita (*Zări necuprinse*).

Zavadski știe — printre atîtea altele — să educe *tinerii actori*. Aceasta înseamnă a ști cînd și unde să distribui un tînăr, cum să-l încadrezi în ansamblul distribuției, cînd să-l lași să zburde și cînd să-i înfrînezi excesele. Dar mai ales, înseamnă a ști să imprimi tinerilor un stil de joc, care e însuși stilul teatrului. Despre întruchipările lui Novikov se poate afirma cu certitudine că poartă amprenta specifică, acel „cachet“ propriu Mossovietului.

***

Același lucru se poate aminti și în legătură cu T. Cernova, o altă speranță a teatrului moscovit. Am văzut-o pe Cernova în trei roluri fundamental diferite: Nina din *Mascarada*, Nastia din *Zări necuprinse* și Robin (în travesti) din *Nevestele vesele din Windsor*. O tînără și delicată soție a unui aristocrat descompus, din secolul trecut; o colhoznică inimoasă și îndrăgostită, de azi; un băiețaș vioi, gata să participe la toate șotiile adulților, de acum 350 de ani. În toate cele trei ipostaze, Cernova a fost la fel de cuceritoare, la fel de expresivă. Desigur, punctul maxim de artă l-a atins în *Mascarada*. Totuși, a rezultat cît se poate de limpede — indiferent de ordinea cronologică a intrării în rol — cît de mult i-a folosit actriței pentru aprofundarea Ninei, studierea personajelor Robin și mai ales Nastia. Îndrăznesc să susțin că Cernova a izbutit să fie o Nină impecabilă, tocmai pentru că a fost și o Nastie autentică. Diversitatea rolurilor, conținutul lor deosebit au făcut-o pe actriță să *intuiască* și să *simtă* mai adînc esența personajelor, au determinat-o să se *diferențieze* pe sine, mai net, mai eficace, revelator.

De reținut, așadar, că tinerii actori trebuie promovați și stimulați așa cum se face la Mossoviet: pe roluri variate, chiar contrastante uneori, pentru a se cuprinde o claviatură cît mai amplă.

***

Dar Mossovietul are și o excepțională pleiadă de actori, ca să zic așa, mijlocii: care nu sînt încă emeriți, dar nici debutanți nu mai sînt. Am constatat lucrul acesta în *Bătălie în marș*, în *Zări necuprinse* (A. M. Dubov, A. V. Sevastianova), dar mai ales în *Nevestele vesele din Windor*. Imposibil de uitat rămîn — în ordinea distribuției — autenticele, magistralele creații ale lui K. Alexeev (Falstaff), N. Broțki (Evans), S. Teiț (Caius), A. Petrosian (Nym), V. Holina (Missis Ford), N. Tkaceva (Missis Page) și, bineînțeles, S. Bregman (Missis Quickly). Pentru a nu-l sacrifica, din lipsa unui capitol separat, trebuie adăugat aici tînărul A. Adoskin, absolut ireproșabil în Slender.

Dar să revin la generația mijlocie. Să reținem pe de o parte excepționalul răsunet și succes al spectacolului; să ne amintim că distribuția e axată aproape exclusiv pe această generație. Ce rezultă dintr-o asemenea apropiere? Nimic alta decît înaltul nivel, excelența categoriei actorilor de vîrstă intermediară. Or, am nestrămutata convingere că trăinicia, consistența, calitatea și stilul unui teatru se mențin în primul rînd prin aportul unei atari categorii. Iată, și din acest raționament, cît de înalte sînt calitatea și nivelul artistic ale Mossovietului. Excelentul spectacol *Nevestele vesele din Windsor*, fără nici un nume sonor, fără nici măcar un artist emerit! Bineînțeles, nu vreau să spun că prezența unui artist emerit ar fi scăzut valoarea spectacolului, doamne ferește! Am vrut doar să subliniez tăria Mossovietului la toate nivelurile edificiului său.

***

Indiferent de piesă și chiar de rol, actorii de la Mossoviet au un *farmec* al lor, cu totul al lor. Îl sezisezi în felul lor de a vorbi și gesticula, de a zîmbi sau privi. Toți actorii Mossovietului se împărtășesc din acest farmec — care nu e decît o reducție sau o fațetă a „stilului“ — dar cea care-i deține maxima expresie e Vera Marețkaia. Fie că ia cuvîntul la o ședință, cu pumnul ei mic vîrît în buzunarul pardesiului, fie că se încruntă (are o încruntătură la fel de fascinantă și de expresivă ca și zîmbetul); fie că surîde sau pufnește chiar în rîs; fie că scoboară glasul în pianissimo sau că-l ridică într-o izbucnire violentă — Vera Marețkaia molipsește, îți devine familiară ca o persoană dragă, caldă și fremătătoare ca o iubită, înțelegătoare și cuminte ca o bunică, generoasă ca un prieten bun, toate la un loc. Cred că pot adresa un „repros" lui Zavadski : de ce nu ne-a dat prilejul s-o vedem pe Marețkaia într-un rol întreg, mare, pe măsura ei ? E adevărat, recitalurile — și cel de acum șase ani și cel din toamna aceasta — au suplinit în oarecare măsură golul. Totuși... Putem trage nădejdea ca, la al treilea turneu al Mossovietului, s-o vedem pe Vera Marețkaia în una din marile ei creații teatrale ?

***

Zavadski — așa cum trebuie să fie un mare regizor — e și un mare vrăjitor de inimi. Ne-a fermecat cu spectacolele sale, iar cu *Nevestele vesele* a întrecut așteptările noastre. Pe deasupra calității excelente a spectacolului, l-a pus pe Crainic să ni se adreseze romînește, iar pe actori să-și puncteze replicile cu fraze și exclamații romînești. A fost un gest — *artisticește* izbutit — de o neașteptată eleganță și finețe de suflet, care departe de a tinde să ne „capteze bunăvoința", ne-a onorat în primul rînd pe noi, spectatorii romîni, făcîndu-ne să ne simțim înălțați moral și estetic.

S-a scris mult în presa noastră despre acest gest, și cu recunoștință. Aș vrea să remarc, însă, un fapt mai puțin scos în relief. Atît A. Konsovski (Crainicul), cît și ceilalți actori au *interpretat* ireproșabil replicile în limba romînă. Adică, nu le-au spus pur și simplu, ci le-au dat sensul exact, au pus accentele logice și stilistice acolo unde și cînd trebuia.

Desigur, rezonanța sunetelor n-a fost totdeauna autentic romînească (ar fi fost imposibil să cerem asta), în schimb, vorbirea actorilor de la Mossoviet, și îndeosebi a lui Konsovski (recitarea magistrală a sonetului lui Shakespare), a fost un adevărat model de urmărire expresivă a sensurilor, cu pauzele sau suspensiile plasate precis, cu valorile conținutului adecvat puse în lumină.

***

Din tot ce s-ar putea spune despre turneul Mossovietului, cîte ne-au scăpat și cîte am uitat?! De exemplu, excepționala știință a luminii în scenă. Rareori am văzut efecte de valoarea celor obținute în *Mascarada,* îndeosebi în scenele jocului de cărți și ale balului.

Dar dincolo de luminile propriu-zise ale reflectoarelor, mă gîndesc la lumina ideilor și la căldura sentimentelor pe care spectacolele Mossovietului le-au iradiat și le-au transmis cu deplină dragoste prietenească publicului romînesc. Recunoștința noastră, Teatrului Mossoviet și animatorului său, Zavadski !

Spectacolele lor fac parte din acele opere de artă despre care clasicul Horațiu spunea *haec decies repetita placebit :* ne vor place văzute de zeci de ori ! Dar... Mossovietul n-a fost pînă acum decît de două ori la noi...

V. Negrea

DEMONSTRAŢIA DIVERSITĂŢII ARTISTICE

După succesele de prestigiu, realizate cu prilejul reprezentării integrale a celor patru spectacole — *Bătălie în marş* de G. Nikolaeva şi S. Radzinski, *Mascarada* de Lermontov, *Zări necuprinse* de N. Virta şi *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare — recitalul dat de actorii sovietici completează în mod fericit evenimentul artistic pe care l-a reprezentat turneul Mossovietului la noi în ţară. Programul recitalului a demonstrat că actorii sovietici au folosit acest prilej nu pentru a arăta „ce mai ştiu", ci pentru a spune măcar o parte din ceea ce ar mai fi vrut să spună publicului nostru.

Povestea Corneliei din piesa cu acelaşi nume a dramaturgului italian Ciorciolini, cele două scene din *Regele Lear*, savuroasa sceneta a lui V. Poliakov, *Nu-l aşteptau*, discuţia celor doi ostaşi sovietici din *Poarta Brandenburgului* de M. Svetlov, sau interpretarea schiţei lui Cehov *Frica*, au pus în valoare arta acestor actori minunaţi, puterea lor de diversificare, ştiinţa de a da unor scurte apariţii substanţa lucrului de mare amploare, capacitatea de a conferi unui personaj o biografie completă, relatată minuţios într-un simplu fragment.

Înlăturînd mitul „genului actorului", disponibilitatea de a interpreta orice rol (remarcată de altfel şi în cronica noastră asupra spectacolelor) este cu atît mai evidentă în condiţiile în care costumul adecvat şi grima sînt inexistente. Maeştri neîntrecuţi ai compoziţiei, actorii sovietici au arătat în acest recital caracterul auxiliar al perucilor şi fardurilor, jucînd „la faţa lor", demonstrînd că această capacitate de diversificare se datoreşte însuşirii trăsăturilor fundamentale, caracterologice, ale personajelor cărora le dau viaţă. Pe Dubov, care în *Zări necuprinse* a întruchipat impresionanta figură a lui Hijniakov, l-am văzut în povestirea lui Cehov interpretîndu-l pe vizitiul Klim. Prin jocul lui concentrat, Dubov a reuşit să redea în cîteva atitudini şi replici frica copleşitoare de care este cuprins, la un moment dat, acest personaj. Alături de Dubov, Teiţ (plasticitatea şi volubilitatea sa i le-am admirat în doctorul Caius din *Nevestele vesele din Windsor*) reuşeşte să ne sugereze aceeaşi stare de spirit cu aceeaşi economie de mijloace. G. Slabiniak, pitorescul Vasilii Vasilievici din *Bătălie în marş*, sau isteţul şi hotărîtul Aref Pozdniakov din *Zări necuprinse*, aduce în sceneta lui V. Poliakov un personaj plin de candoare şi de umor suculent, iar Parfenov şi Petrosian, al căror talent viguros l-am remarcat de asemenea în spectacolele anterioare, au conturat luminoasele profiluri morale a doi ostaşi sovietici, într-o simplă discuţie axată pe problema atitudinii etice şi estetice a bărbatului faţă de femeie. Modestia şi bunul gust al acestor actori, jocul lor simplu şi lipsit de ostentaţie, ponderea şi echilibrul interpretării lor au făcut din fiecare scenă un moment de artă adevărată.

Ştiinţa de a da amprenta actualităţii unei opere de artă, pe care am admirat-o în montarea spectacolelor integrale prezentate de Mossoviet, am remarcat-o cu aceeaşi evidenţă şi în fragmentul-recital din *Regele Lear*. Puternica impresie de firesc, pe care a trezit-o — ca să lăsăm, deocamdată, pe mai tîrziu, magistrala întruchipare a lui Lear de către Mordvinov — interpretarea lui Baranţev în Bufon, se datoreşte tocmai acestei ancorări in actualitate. În ciuda mişcării de balerin, a plasticii „de epocă", a gesturilor stilizate şi a mersului dansant, Baranţev, prin jocul său echilibrat şi sincer, se adresează spectatorului de astăzi. Fără a-şi intelectualiza excesiv personajul şi fără a-i accentua prea mult bufonadele, interpretarea lui se situează pe o linie mediană, în care inteligenţa şi voia bună se îmbină într-o jerbă strălucitoare de artificii multicolore, luminînd multiplele faţete ale acestui personaj atît de complex. Captînd atenţia, emoţionînd şi convingînd, Baranţev iscă în spectator sentimentul autenticităţii şi al lucrului spus pînă la capăt, reuşind ca în numai două scene să atribuie personajului său întreaga importanţă pe care o presupune rolul.

Pe această linie a găsirii greutăţii specifice a personajului, indiferent de dimensiunile rolului, am admirat şi consistenta compoziţie a lui I. Pliatt în poliţaiul Pelicano din piesa lui Ciorciolini. Cantitativ, rolul acestui personaj se reduce, în fragmentul pe care l-am văzut, doar la cîteva replici. Drama Corneliei ar fi însă prea puţin înţeleasă, în cazul în care trecerea acestui personaj ar rămîne neobservată. Bolovănos şi greoi, aducînd în scenă căldura şi discreţia unui suflet mare, îmbinînd masivitatea personajului cu o stîngăcie înduioşătoare, I. Pliatt şi-a conturat personajul din cîteva trăsături precise, relevînd încă o dată, după variatele şi originalele apariţii din *Bătălie în marş, Mascarada* şi *Zări necuprinse,* remarcabila sa înzestrare artistică.

Încă o observaţie pe care o impune recitalul : capacitatea analitică şi, în acelaşi timp, sintetică pe care o dovedesc actorii sovietici, privirea de ansamblu ce demonstrează perspectiva dramatică şi socială a personajului. Prezentarea eroilor nu este făcută de către interpreţi în mod static, ci prin prisma datelor anterioare şi cea a dezvoltării lor ulterioare. Valoroasele creaţii ale Verei Mareţkaia şi Nikolai Mordvinov în fragmentele din *Cornelia* de Ciorciolini şi *Regele Lear* de Shakespeare sînt în acest sens edificatoare.

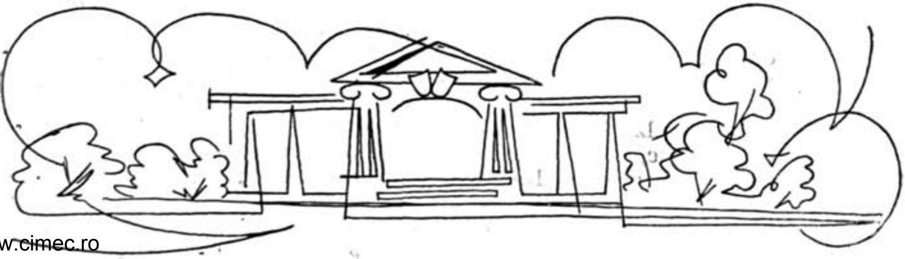
Cornelia Caporello este o femeie care a trăit şi suferit cu intensitate. Văduvă de timpuriu, dînd piept cu toate greutăţile vieţii, ea îşi refuză fericirea personală, pentru a putea să vegheze la viitorul celor trei fii ai săi. Copiii nu-i aduc însă prea multă fericire. Prinşi în viaţa de junglă a lumii capitaliste, ei bat drumuri lăturalnice, călcînd în picioare idealul etic al unei vieţi cinstite, pe care a căutat să li-l insufle mama lor. Fragmentul pe care l-am văzut la recital redă ziua aniversării Corneliei. Jocul nuanţat al Verei Mareţkaia ne pune de la început în temă, dezvăluindu-ne şi antecedentele întîmplării. În doliu, aşezată neglijent pe un scaun, cu un zîmbet amar ce trădează discret durerea acestei femei, actriţa ne sugerează printr-o intonaţie sau printr-un gest abia schiţat, atmosfera tulburătoare a unei sărbători pline de tristeţe, bilanţ firav al unor aduceri-aminte cenuşii şi al unui prezent lipsit de bucurie. În momentul în care, mai mult ca oricînd, ea are nevoie de mîngîiere, Cornelia trebuie s-o mîngîie pe logodnica nefericită a fiului ei. În momentul cînd are nevoie de căldură, cel mai bun prieten al ei este silit s-o părăsească. În momentul în care aniversarea îi solicită bilanţul unei vieţi întregi, se află faţă în faţă cu faptele necinstite ale fiilor săi. Cornelia este pusă la grele încercări, şi din interpretarea Verei Mareţkaia, realizăm cu uşurinţă dimensiunile dramei pe care o trăieşte această femeie. Subtextul atitudinilor şi cuvintelor pe care le spune este clar pentru toată lumea : „cît de greu este să fii energică şi dură, cînd firea ţi-e potolită ; cît de greu este să fii aspru, cînd eşti duios şi tandru, să loveşti cînd ai vrea să mîngîi, să rîzi de altul cînd de fapt ai vrea să-i plîngi de milă !“

Contactul Verei Mareţkaia cu publicul este simplu şi direct. Sub paşii ei, scena îşi pierde parcă înălţimea şi se strămută în sală, creînd acea impresie plăcută a posibilităţii angajării unei discuţii spontane între interpretă şi spectatori. Şi dacă aceştia din urmă nu-i întrerup jocul punîndu-i o întrebare sau cerîndu-i un sfat, o fac pentru motivul că totdeauna Vera Mareţkaia are de spus lucruri mult mai interesante. Fie că o interpretează pe Mirandolina, pe Cornelia sau pe Rakitina, actriţa ne vorbeşte despre om, despre substanţa lui profundă, aducînd de fiecare dată şi inefabilul parfum individual al fiecărui personaj căruia îi dă viaţă. Simpatia pe care o cîştigă actriţa, de la prima sa apariţie, este dată de extraordinara naturaleţe a acesteia, calitate rar întîlnită nu numai pe scenă, dar şi în viaţa de toate zilele. Personajul căruia îi dă viaţă este frumos, pentru că simte şi gîndeşte ca atare ; este feminin, pentru că are graţie şi gingăşie, iar atunci cînd îşi încreţeşte fruntea, ridică tonul sau se crispează de suferinţă, impresia de frumuseţe şi puritate sufletească nu este cu nimic întunecată. Căldura şi admiraţia cu care este primită actriţa de către toţi spectatorii îşi află temeiul în caracterul popular al jocului său, în lipsa de zorzoane şi de pseudosubtilităţi de interpretare, în exprimarea deschisă şi pe înţelesul tuturor a sentimentelor şi ideilor personajelor pe care le întruchipează. Legătura spontană şi puternică pe care Vera Mareţkaia a stabilit-o cu publicul nostru încă din 1953, aplauzele prelungite ce-i însoţesc apariţia constituie o dovadă elocventă a dragostei şi preţuirii de care se bucură un artist adevărat, reprezentant al unei arte care exprimă năzuinţele cele mai frumoase ale omului simplu.

Asemănător oglinzii liniştite a unei ape care ascunde adîncimi de nebănuit, Nikolai Mordvinov exprimă totdeauna pasiunile cele mai mari cu o extremă economie de mijloace. Gestul forţat, grimasa, mobilitatea excesivă îi sînt străine acestui actor, şi totuşi, pe chipul său vom citi totdeauna sentimentele de care este animat. În scenă îşi face apariţia bătrînul rege Lear, însoţit de suita sa. Veselia potolită, gestul măsurat, mersul sigur, tonul de conversaţie uşoară dezvăluie un om obişnuit. Îndoiala pe care i-o strecoară cavalerul din suită şi apoi nebunul, în privința purtării fiicei sale, Goneril, nu-i schimbă cu nimic manifestările exterioare. Jignirea gravă pe care i-o aduce aceasta nu-i precipită nici gestul, nici debitul verbal. De la primele îndoieli însă, încercăm o puternică senzație de tragism, ce culminează cu scena blestemului părintesc. Evoluția stărilor afective pe care le încearcă Lear se petrece în interiorul personajului, etapele succesive înlănțuindu-se aproape pe neobservate. Mordvinov transmite, prin puterea de convingere pe care o are trăirea autentică, întregul său tumult sufletesc, iar lacrimile care, la un moment dat, îi adumbresc ochii, nu surprind pe nimeni: ele sînt expresia aspră a chinuitoarelor dureri morale pe care le suportă personajul. Sondajul în adîncimea rolului, pe care-l face Mordvinov, dă întotdeauna spectatorului posibilitatea de a urmări, fără nici un fel de efort și fără să scape nici o nuanță, meandrele cele mai fine ale evoluției unui personaj. Ceea ce cititorul poate trece cu vederea la o lectură mai superficială asupra textului, găsind unor tirade lungimi obositoare, Mordvinov, prin analiza aplicată a textului, prin felul în care retopește materialul literar, gîndind și simțind cu intensitate, reușește să facă inteligibil pentru oricare spectator. Subtilul joc de sentimente contradictorii pe care îl realizează Shakespeare în scena întîlnirii regelui Lear cu cea de-a doua fiică a sa, Regan, este dat de către Mordvinov cu virtuozitate. Dezamăgit de către Goneril, Lear vine la curtea Reganei să regăsească afecțiunea filială de care are acum atîta nevoie. În fața unor probe evidente ce demonstrează nerecunoștința fiicei sale, bătrînul Lear ezită să tragă o concluzie definitivă, semtimentele lui alternînd cu repeziciune între încredere totală și îndoială, ca să revină din nou și temporar la încredere. În această alternanță, Mordvinov creează un crescendo viguros, ajungînd la un paroxism emoționant atunci cînd spune: „Dă-mi cerule, răbdare, ah, răbdare, să pot să-ndur !...", susținînd tirada cu aceeași intensitate pînă la sfîrșitul scenei.

Personalitatea lui Mordvinov impune. Prestanța lui derivă din acea distincție și eleganță interioară caracteristice omului de gust, derivă din sobrietatea sa, din certitudinea pe care o degajă cu fiecare gest și cu fiecare atitudine. Inalta știință de a spune versurile (și cît este de greu să îmbini muzicalitatea și ritmul cu firescul lucrului gîndit și rostit spontan), patosul romantic ce străbate fiecare creație a sa, elocvența laconismului jocului său scenic, toate fac din Mordvinov un actor a cărui prezență constituie pentru spectator o adevărată sărbătoare.

Recitalul Mossovietului, atît prin repertoriu, cît și prin înalta sa ținută artistică, prin valorile actoricești prezentate și prin omogenitatea acestor valori, a încheiat în mod strălucit turneul acestui teatru, constituind un exemplu prețios și un îndemn artistic cu ecouri în sufletele spectatorilor și creatorilor noștri.



Primirea oaspeţilor dragi

Călin P. Florian

CU SOLII ARTEI SOVIETICE PRIN ŢARĂ

„În toamna aceasta, Mossovietul a trecut prin Capitală ca un vînt de primăvară care scutură ultimele frunze palide şi invită mugurii la lumină. Am avut şi vom avea, cu toţii, numai de cîştigat. Îi vom duce dorul Mossovietului."

Fără îndoială, aceste cuvinte ale criticului Mihnea Gheorghiu exprimă o apreciere la care pot subscrie toţi acei ce au avut fericirea de a participa la reîntîlnirile cu minunaţii artişti ai Mossovietului după o despărţire nostalgică de şase ani.

Rînd pe rînd, vechii prieteni şi admiratori din Iaşi, Bucureşti, Cluj, precum şi noii amfitrioni din Oraşul Stalin, au întîmpinat cu pîinea şi sarea sufletului lor pe străluciţii mesageri ai artei sovietice. Fireşti au fost, în această privinţă, performanţele de ospitalitate ca acelea ale reprezentanţilor organelor locale şi ai opiniei publice din Cluj, care au întîmpinat pe oaspeţi, cu mult înainte de intrarea în oraş, sus, pe înălţimea Feleacului, de unde întreg oraşul se oferă privirilor într-o panoramă caldă, îmbietoare, ca o pajişte care te cheamă la popas !

Însăşi natura, încălzită de căldura inimilor noastre, s-a oferit să creeze cadrul plastic, sărbătoresc, al întîlnirii cu artiştii sovietici. Încît nu e de mirare că, după o călătorie de mai multe ore peste Carpaţi şi podişul Transilvaniei, unul din oaspeţi a exclamat :

Deasupra Romîniei, e-un cer mereu albastru
Sub care chiar octombre se-aseamănă cu mai...

Şi, vrăjit de strălucirea matinală a peisajului transcarpatin, a continuat:

Sînt dis-de-dimineaţă pe drumuri transilvane
Şi mă salută codrii de-o boare înfioraţi;
Iar din frunzişul palid, se-nalţă — diafane —
Imense cuşme albe-ale Munţilor Carpaţi...

Versurile scrise de actorul Parfenov, recitate la mai multe întîlniri de actorul Petrosian, exprimă cel mai bine mulţumirea oaspeţilor, plăcerea pe care le-a făcut-o vizita lor în Romînia, chiar atunci cînd se aflau pe drum, între două întîlniri cu prietenii romîni.

***

Ca unul care am avut cinstea şi fericirea de a-i însoţi pe artiştii sovietici în tot timpul şederii lor în ţara noastră, nu pot să nu încerc a evoca — chiar conştient de paloarea imaginilor mele — cîteva din etapele întîlnirilor avute de teatrul sub a cărui puternică influenţă am făcut primii paşi spre artă.

Am avut astfel ocazia de a fi cu ei în permanenţă la primirile entuziaste ce li s-au făcut în fiecare oraş, în fiecare teatru, la fiecare spectacol, în fiecare din cele patru oraşe în care şi-au purtat solia prieteniei şi mesajul artei lor pasionate. Pretutindeni s-a simţit cîtă dreptate avea I. A. Zavadski spunînd că „avem sentimentul reîntîlnirii tumultuoase, după o despărţire de şase ani, cu cei mai dragi prieteni, cărora le-am dus dorul în tot acest timp!"

Şi n-a existat despărţire la care să nu se repete fraza care dădea glas celei mai arzătoare dorinţe, atît a gazdelor cît şi a oaspeţilor: „Să ne revedem cît mai curînd!", frază precedată totdeauna de întrebarea „Pe cînd, următoarea dumneavoastră vizită?"...

...Am asistat la repetiţiile „de adaptare", făcute înainte de fiecare spectacol, şi am fost impresionat în cel mai înalt grad de seriozitatea, exigenţa şi dăruirea cu care se repetau spectacole reprezentate de mai multe zeci şi chiar sute de ori. În cadrul fiecărui spectacol există o veritabilă diviziune a muncii, graţie căreia, de la interpretul principal şi pînă la simplul mînuitor de decoruri, fiecare consideră spectacolul ca pe o operă a sa şi ia parte la realizarea lui cu prezenţa integrală a tuturor palpitaţiilor premierei.

M-au impresionat profund repetiţiile interpreţilor „cu text romînesc" din spectacolul *Nevestele vesele din Windsor,* repetiţii care mi-au fost încredinţate de I. A. Zavadski, fostul meu profesor. Conştiinţa înaltă a menirii artistice se îmbină aici atît de armonios cu efluviul de dragoste prietenească al fiecărui interpret, în dorinţa de a demonstra marea putere a artei de a-i apropia pe oameni, încît n-am găsit compensaţie acestei manifestări decît mai tîrziu, în cascadele de aplauze ale spectatorilor captivaţi...

Dar, indiscutabil, cea mai vie expresie a acestei întîlniri cu prietenii de la Mossoviet au fost spectacolele, cele patru spectacole care au entuziasmat pe spectatorii şi pe artiştii noştri. Despre acestea însă s-a vorbit şi s-a scris mult.

E de remarcat că, şi din acest punct de vedere, Mossovietul s-a comportat ca cel mai drag prieten: ne-a oferit tot ce-a avut mai bun! Din cele patru spectacole prezentate — două au fost distinse, la recentul Festival al Teatrului Sovietic, cu premiul întîi: *Zări necuprinse* şi *Nevestele vesele din Windsor...*

...În fiecare din oraşele vizitate, artiştii sovietici au dat şi cîte un recital artistic. La Bucureşti — la Uzinele „23 August", precum şi în sala Teatrului satiric-muzical „Constantin Tănase"; la Oraşul Stalin — la Uzina de tractoare; la Cluj — la Clubul „Carbochim", iar la Iaşi — la Biblioteca Centrală Universitară. Această activitate artistică extraspectacol, care a produs o atît de puternică impresie şi s-a bucurat de o preţuire tot atît de entuziastă ca şi spectacolele, n-a fost însă deloc un fapt ocazional. Aşa cum au mărturisit în mai multe ocazii, artiştii Mossovietului sînt puternic şi permanent legaţi de masele de spectatori şi în special de oamenii muncii din fabricile, uzinele şi colhozurile în care interpreţii întîlnesc prototipurile eroilor multora din piesele în care vor trebui să joace.

Din aceste întîlniri cu oamenii muncii din fabrici, uzine şi de pe ogoare, artiştii culeg nu numai o bogată „recoltă" de ordinul documentării proprii, dar — după propria lor mărturisire — această documentare îi ajută chiar să colaboreze mai fructuos cu dramaturgii.

De altfel, ancorarea hotărîtă în realitate, în viața contemporană, constituie însăși esența activității Teatrului Mossoviet. Elocvente în această privință ne apar cîteva din principiile de bază ale activității teatrului, expuse cu multă pasiune și perseverență de fondatorul și mentorul acestui teatru, Zavadski. Așa cum a arătat la toate întîlnirile cu reprezentanții presei și ai oamenilor de teatru din Romînia, Zavadski și colectivul educat de el au de spus cuvinte precise și hotărîte în dezvoltarea teatrului contemporan. Acest colectiv talentat pune în centrul preocupărilor sale crearea imaginii omului contemporan, făuritorul noii societăți comuniste, al erei comuniste.

Și ceea ce e mai important e că tendința realizării acestui țel nu se sprijină pe icoane stereotipe, pe fraze sau lozinci despre progres, ci pe zugrăvirea sentimentelor umane celor mai subtile ale zburătorului în Cosmos și ale martorilor lui, ale omului care luptă pentru ca generațiile viitoare să nu știe decît din citite și povestite că neînțelegerile între popoare se rezolvau pînă nu de mult prin conflicte armate.

Pentru reliefarea acestor preocupări de fond, de conținut, specifice de altfel întregii arte sovietice, Mossovietul se află printre căutătorii cei mai pasionați de forme care să exprime cît mai total, cu cît mai mare forță militantă, acest conținut.

Pentru a conferi (sau, poate, a reda) teatrului forța de înrîurire care să-l situeze în primele rînduri ale artei ca expresie a formelor conștiinței sociale actuale, pentru a face din el, așa cum prevedea Lenin, unica forță care ar putea înlocui religia, teatrul nu trebuie să facă altceva decît să-și păstreze profilul său, inimitabilul său specific, care constă în contactul nemijlocit, viu, direct, azi-aici, cu spectatorii.

În această privință, Zadavski e neînduplecat.

Dacă, vorbind despre regizor, el îl compară mai puțin cu un simplu dirijor și mai mult cu un compozitor care lucrează pe un text dat, compunînd el însuși muzica spectacolului și devenind astfel coautor al operei dramatice, vorbind despre arta teatrală, el subliniază specificul ei irepetabil. Dînd ceea ce se cuvine artelor mai tinere, filmul și televiziunea, el atrage atenția asupra păstrării specificului spectacolului de teatru, care menține nealterată posibilitatea de antrenare directă, nemijlocită, a spectatorilor în acțiunea fenomenului artistic teatral.

În spiritul acestei tendințe de a face din spectacolul de teatru o serbare colectivă, fastuoasă și captivantă, o reuniune sui-generis a autorului cu personajele pe de o parte și a interpreților cu publicul pe de altă parte, un rar prilej de voluptate artistică și educație cetățenească, au fost prezentate cele patru spectacole ale Mossovietului.

Și ce argument ar putea pleda mai elocvent pentru viabilitatea și justețea acestui stil, decît minunatele exemple date prin reprezentarea acestor spectacole...

...Despre mișcătorul gest de prietenie făcut de interpreții din *Nevestele vesele*... care au jucat aproape o treime din piesă în limba romînă, niciodată nu vom putea găsi destule cuvinte de laudă. Pentru a obține această rară performanță în istoria turneelor teatrelor dramatice în țări străine, ei și-au sacrificat cu dragă inimă întreg concediul din vara trecută...

***

Mi-am propus să nu „divulg“ nimic din viața de culise a ansamblului Mossoviet, deși ar fi atît de multe lucruri minunate și pilduitoare de aflat. Aceste „indiscreții“ ar putea face însă obiectul unui extrem de instructiv studiu de etică artistică și înaltă ținută morală și cetățenească.

Comit totuși o abatere.

La Iași, orașul care i-a întîmpinat și i-a petrecut de fiecare dată cu tradiționala căldură și cordialitate moldovenească, s-a petrecut un fapt extrem de semnificativ și din punct de vedere al reciprocității sentimentelor de prietenie, dar mai ales exemplar din punct de vedere al solicitudinii și devotamentului pentru cauza artei.

S-a produs o nepotrivire de program. Din cauza reprezentării în matineu și seara a spectacolului *Bătălie în marș*, în care participau aproape toți actorii din trupă, în planul oaspeților nu fusese prevăzut un recital pentru muncitori și studenți. Ieșenii, însă, programaseră și așteptau cu nerăbdare acest recital, la o oră cînd toți artiștii trebuiau să fie la spectacol. Aflînd despre aceasta, colectivul și conducerea turneului au hotărît ca recitalul să aibă loc. Într-o singură seară, patru dintre interpreţii care aveau numere de recital au fost înlocuiţi în spectacol de colegi de-ai lor. (Printre cei care s-au oferit a intra în roluri, într-o singură noapte, era şi regizoarea Irina Anisimova-Vulf.) Şi astfel, recitalul mult aşteptat a avut loc, bucurîndu-se de un răsunător succes, iar spectacolul a fost prezentat la acelaşi înalt nivel de totdeauna...

...Recitalul a avut loc în aula Bibliotecii Centrale Universitare din Iaşi. Cu cîteva minute înainte de începerea programului artistic, vizitînd impunătorul rezervor de cărţi de la etaj, entuziasmaţi de valoarea şi proporţiile acestui edificiu, grupul de artişti-oaspeţi, la propunerea veşnic neastîmpăratei Vera Mareţkaia, căuta în grabă un colţ cît mai potrivit pentru a face o fotografie spre amintire. Fotograful fiind un amator (...Nikolai Mordvinov), acesta îşi pregătea cu minuţiozitate aparatul. Tocmai cînd să-l declanşeze, se apropie însă, foarte emoţionat, directorul bibliotecii şi arătînd spre unul din colţurile uriaşei săli, cu rafturile tixite de comori spirituale, propuse: „Poftiţi... acolo !"

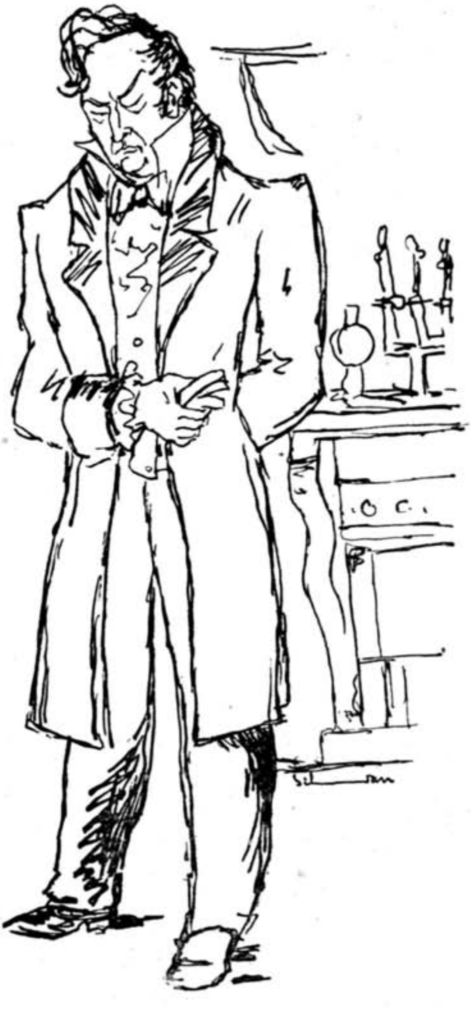
„Acolo" era o porţiune de perete alb, pe care o mînă grăbită, dar sigură, scrisese citeţ, cu cărbune, două cuvinte în ruseşte: o dată şi un nume. Traducerea: „DEMINAT. 22 AUG. 1944. LOCOT. STEPANOV".

...Şi poate că, în toată întinderea şi splendoarea peisajului romînesc, nu s-ar fi găsit un loc mai potrivit pentru o fotografie a discipolilor artei sovietice veniţi în ospeţie, decît zidul de bibliotecă pe care inscripţia unuia din stepanovii dezrobitori şi apărători ai culturii umane constituia, printre atîtea opere aşezate în rafturi, cel mai scurt manuscris al celui mai adevărat tratat de istorie a relaţiilor de prietenie dintre popoarele romîn şi sovietic...

V. P. Mareţkaia în mijlocul admiratorilor de la Institutul de Teatru „I. L. Caragiale"

Nikolai Mordvinov

LOCUL LUI ARBENIN, ASTĂZI[*]



Teatrul nostru socotește că cel de al doilea turneu întreprins de el în Romînia îl obligă la o răspundere sporită. Prețuim mult cinstea ce ne-a fost făcută — de a reprezenta arta teatrală sovietică în Luna prieteniei romîno-sovietice — și n-am vrea să înșelăm așteptările.

În ceea ce ne privește pe noi, interpreții *Mascaradei*, ne simțim impresionați de împrejurarea — aparent anacronică — că în zilele premergătoare marii sărbători a patriei noastre, 7 Noiembrie, în zilele cînd lumea întreagă se bucură de încălzirea relațiilor între state, venim să înfățișăm una din cele mai sumbre și mai pline de mînie lucrări dramatice din literatura noastră. (*Mascarada,* regia I. A. Zavadski și I. S. Anisimova-Vulf, scenografia de V. I. Volkov, muzica de A. I. Haciaturian.) E o aparentă lipsă de legătură, care nu ne sperie însă. Căci noi nu ne temem să dezvăluim în fața spectatorilor sumbra pagină de istorie, oglindită de Lermontov în drama lui, minunată prin frumuseţea, poezia şi profunzimea ei. Noi sîntem pătrunşi de o dorinţă nobilă : de a readuce în memoria spectatorilor orînduirea nedreaptă, răsturnată de către popor acum 42 de ani. Vrem să amintim spectatorilor acel zid apăsător care se ridica în calea ideilor înaintate, în calea purtătorilor idealurilor revoluţionare, pentru ca contemporanii noştri să nu dea uitării pe cei ce s-au aflat la izvoarele mişcării revoluţionare, pe decembrişti.

---

[*] Articol scris pentru revista „Teatrul".

Nu întîlnim în piesa lui Lermontov aceşti oameni înaintaţi, revoluţionari. Dar Lermontov este alături de ei şi, în piesă, găsim ideile lor înaintate. Glasul de cetăţean demascator al lui Lermontov se face auzit. Acest glas nu este acoperit de elementele personale şi de amănunt care, la prima vedere, par a sta pe primul plan ; şi acest glas ne dă dreptul să încercăm a dezvălui ceea ce este tipic pentru epocă şi ceea ce transformă drama personală a lui Arbenin într-o tragedie a societăţii sale.

Mascarada nu este atît rodul unei concepţii strict politice asupra vieţii, cît strigătul unui suflet tînăr, însetat de dreptate, revoltat de îngrozitoarele privelişti şi întîmplări la care, fără voie şi deznădăjduit, a fost martor.

Societatea vremii a avut pe conştiinţă o întreagă pleiadă de talente, de minţi luminoase, de inimi curate şi înflăcărate, pe care le-a nimicit. Pe Puşkin, ca şi pe Lermontov. Această societate a aruncat ţara în bezna reacţiunii şi a lipsei de perspectivă, decapitînd literatura şi arta, oprind pentru îndelungă vreme dezvoltarea atît de înzestratului nostru popor. Acestei societăţi i-a aruncat Lermontov „versul său de fier, învăluit de amărăciune şi furie", şi pe această societate a învinuit-o el de moartea lui Puşkin.

A fost nevoie să se scurgă ani şi ani, pentru ca poporul să-şi vadă afirmate şi promovate noile lui talente şi genii. A trebuit să vină Revoluţia din Octombrie, care să elibereze pentru totdeauna geniul popular, iar acesta, la rîndul său, să trimită în Univers, în Lună, fanionul ţării noastre, pentru veşnicie liberă.

Lermontov a mers pe drumul său fatal, cu viziera ridicată, şi considera drept datorie cetăţenească să mărturisească poporului său ceea ce îl frămînta şi îl chinuia. Doar sălbatica cenzură ţaristă l-a silit să-şi strecoare în opera lui de artă, învăluite şi umbrite, gîndurile sale. Comori ascunse ale sufletului poetului, aceste gînduri reprezintă în fond motivul principal al temei lui artistice ; dezvăluirea lor, reliefarea sensurilor lor ascunse reprezintă actul cel mai ispititor şi mai interesant pentru un interpret contemporan.

Poezia lui Lermontov m-a mişcat încă din copilărie. M-am dăruit ei multă vreme şi cu multă dragoste ; şi nici astăzi nu mă văd părăsit de această pasiune. Am dramatizat trei din poemele lui şi le-am interpretat pe scena Teatrului de estradă : ***Demonul, Mţîri*** şi ***Cîntecul despre ţarul Ivan Vasilievici şi curajosul neguţător Kalasnikov.***

Cu rolul lui Arbenin m-am întîlnit pentru întîia oară în 1941, cu prilejul turnării filmului *Mascarada,* şi mai tîrziu, în 1952, în teatru.

Rolul lui Arbenin, în repertoriul clasic al ţării noastre, este unul dintre cele mai complexe, atît în ceea ce priveşte interpretarea lui literară, cît şi cea dramatică.

Arbenin este deopotrivă produsul societăţii sale şi oponentul ei. Osîndirea lui e în acelaşi timp osîndirea societăţii care l-a creat.

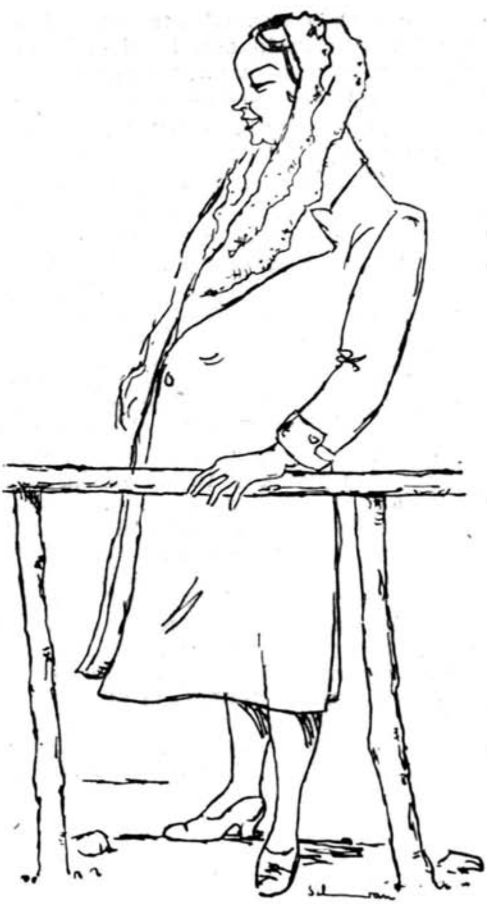
Şi Necunoscutul, şi Baroneasa, şi Zvezdici poartă în ei stigmatul acestei fatale osînde. Acelaşi stigmat îl poartă cu sine şi Arbenin, care, ironie a soartei, trebuie să înnebunească, ca să poată rămîne în viaţă.

Am pornit spre Romînia la 16 octombrie, zi în care se aniversează împlinirea a 145 de ani de la naşterea lui Lermontov.

Prezenţa lui în repertoriul turneului Teatrului Mossoviet o socotim nu numai ca un semn de omagiu comemorativ, ci şi ca expresia înţelegerii în profunzime a acestei opere, al cărei mesaj, astăzi, vorbeşte încă cu tărie despre necesitatea transformării revoluţionare a orînduirilor nedrept aşezate.

Vera Marețkaia

ÎMBOGĂŢIND CHIPUL RAKITINEI *



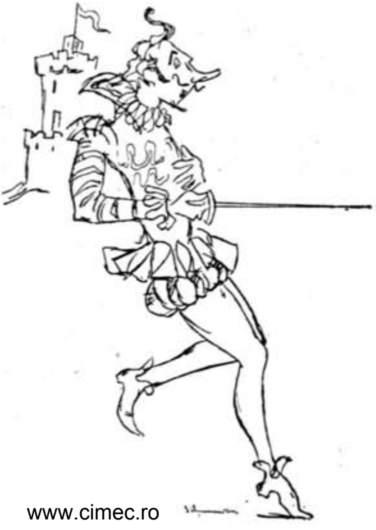
Interpretarea unui puternic caracter feminin rus mă preocupa de mult, dar dacă e să vorbim despre figura contemporanei mele, aş putea spune că doar cinematograful — prin unele filme — mi-a satisfăcut această dorință ; mă refer, de pildă, la Alexandra Sokolova din filmul *Femeia-deputat* sau la *Învățătoarea din Şatrii*. Teatrul însă nu m-a răsfățat cu asemenea roluri. Totuşi, personajul Rakitina, care — după părerea mea — reprezintă doar o schiță a unui asemenea rol mare, m-a interesat. M-a interesat în mod principial — este interesant să joci rolul unei secretare a comitetului raional de partid, activistă de partid, cu un caracter plin de voință, energic, „bărbătesc", un „bărbat cu fustă", cum se spune despre ea, dar totodată o femeie din cap pînă-n picioare, amărîtă de neplăceri familiale, încercată de o dragoste mare şi adevărată, care tîrziu i se revelează !...

În prima variantă a piesei, autorul N. Virta a strîns suficient material pentru a crea un adevărat secretar al comitetului raional de partid, în schimb nu avea aproape deloc „material" pentru un rol de... femeie. Şi iată că de aici au început „luptele" noastre ! Virta e un dramaturg foarte talentat şi întîlnirea cu dramaturgia lui a avut o influență binefăcătoare asupra teatrului nostru, dar e şi foarte încăpățînat şi are un caracter, ca să spun aşa, țepos. Toate încercările mele de a-l convinge că rolul Rakitinei este incomplet, că eroinei îi lipseşte, să zicem, „o mînă", erau întîmpinate de țipete şi de proteste din partea lui... Totul e scris bine, iar eu nu înțeleg nimic, ş.a.m.d.

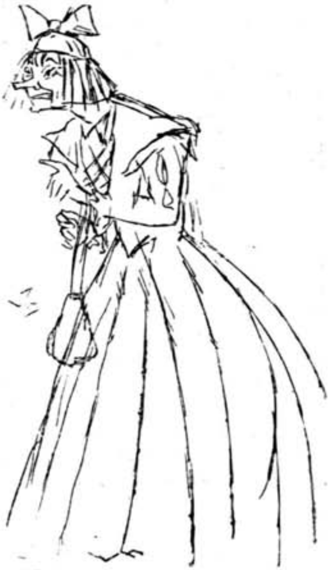
Dar el desigur înțelegea ceea ce înțelegeam eu, şi, după o luptă înverşunată, venea la teatru cu maşina de scris şi, cu un aer foarte jignit, punea degetele pe claviatură spunînd : „Ei, ce să scriu ? Ce-ți mai trebuie ? Ei ? Haide !" Şi pe loc găsea cuvintele potrivite, transcriind o scenă sau alta. Asta se întîmpla nu numai cu rolul Rakitinei. Aşa, în strînsă legătură cu autorul, care asista la fiecare repetiţie cu maşina de scris sau cu o bucăţică de hîrtie şi-un creion, se crea într-o atmosferă uneori destul de încordată, dar întotdeauna creatoare şi prietenească, varianta definitivă a piesei *Zări necuprinse*. Zile cu adevărat de neuitat pentru noi toţi ! Şi iată, în aceste zile s-a născut de pildă scena venirii Rakitinei la Strukov, ca să discute despre soarta lui Hijniakov. Mi se părea de-a dreptul imposibil ca o femeie avînd caracterul Rakitinei mele, să nu lupte pentru soarta omului pe care îl iubeşte, numai fiindcă nu se cade, fiindcă nu se obişnuieşte ! Trebuie să spun că în prima variantă, tocmai aşa stăteau lucrurile. Şi iată că, după „luptă", a fost scrisă şi scena „la Strukov" unde eu — Rakitina — mă bat pentru dragostea mea şi pentru Hijniakov. Nu ştiu dacă joc întotdeauna bine rolul Rakitinei, dar după căldura cu care spectatorii primesc replicile Rakitinei, simt că toate acestea sînt necesare piesei. În condiţii asemănătoare a fost scris şi episodul — care mie mi-e foarte drag — al întîlnirii cu Hijniakov la sărbătoare, cînd el drege cu o pietricică pantoful Rakitinei. Asta, pe linia relaţiilor noastre lirice ! Toate aceste completări au fost foarte importante pentru definirea caracterului Rakitinei, şi în felul acesta rolului i-a crescut „cea de a doua mînă", cu toate că vreun oscior probabil că-i mai lipseşte şi acum ! Vedeţi cum noi, actorii, depindem în primă şi în ultimă instanţă de autori ! Dacă ei, „schingiuitorii" noştri, ar înţelege acest lucru pînă la capăt ! A fost un noroc că N. Virta este atît de talentat şi s-a integrat atît de bine în munca noastră comună, dar dacă n-ar fi fost aşa ? Dar cred că în acest scurt material, pe care-l scriu cu dorinţa de a completa într-un fel impresiile spectatorilor din Bucureşti care au văzut *Zări necuprinse,* nu e locul să dezvoltăm asemenea probleme delicate. Iar dragelor mele colege de scenă, şi nu numai lor, ci tuturor fermecătoarelor romînce, aş vrea să le spun că luptînd pentru „Rakitina femeia", am luptat pentru întregul nostru „sex frumos", care trebuie să fie înfăţişat, mai ales în zilele noastre, cu adevărată artă, nu numai în muncă, ci şi într-o dragoste puternică şi profundă. Atunci, sentimentele eroinelor noastre vor emoţiona inimile spectatorilor. Vreau să cred că munca mea asupra rolului Rakitinei n-a sărăcit cu nimic chipul secretarului comitetului raional dacă s-a străduit să îmbogăţească şi chipul femeii !

---

* Articol scris pentru revista „Teatrul".

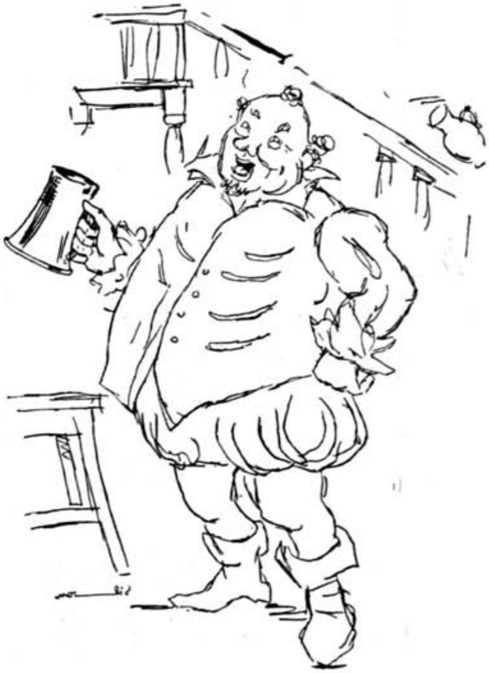


S. Teiţ (Caius) şi S. Bregman (Missis Quickly) în „Nevestele vesele din Windsor".



K. Alexeev

FARMECUL MEREU PROASPĂT AL LUI FALSTAFF*



De-a lungul întregii mele vieţi de actor, am visat să joc rolul lui Falstaff. Ca membru al colectivului de la M.H.A.T., acest vis s-a apropiat oarecum de mine şi, pentru prima oară, cu multă grijă, cu multă emoţie, cu veneraţie, am început să lucrez la transformarea acestei aspiraţii în realitate. Atunci mi-am apropiat visurile, dorinţele, gîndurile lui Falstaff, concepţia lui despre lume, modul lui de a se manifesta. Dar... dintr-o seamă de motive, am început cu adevărat să lucrez la acest rol, abia cînd am ajuns la Teatrul Mossoviet şi sub conducerea directă a lui Iurii Alex. Zavadski.

Vă închipuiţi cu cîtă bucurie am pornit la lucru. Se ştie că dacă în dramaturgia lui Shakespeare culmea rolurilor tragice o reprezintă Othello, culmea rolurilor comice este Falstaff.

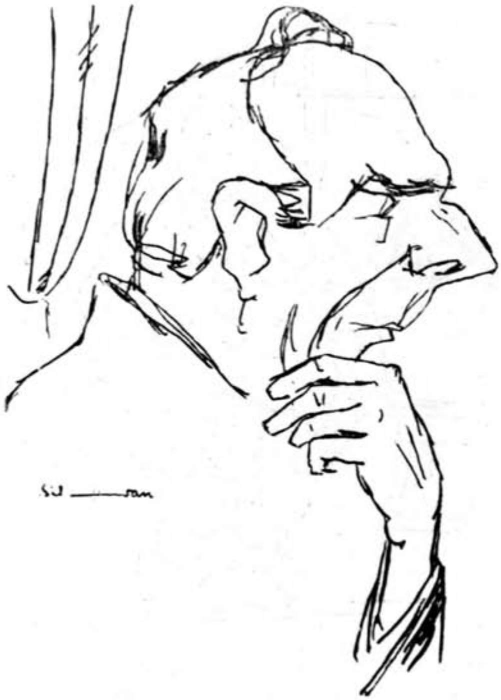
Figura lui Falstaff cere actorului nu numai anumite însuşiri spirituale, ci şi anumite însuşiri fizice. Acest rol cere îndeosebi o mare putere fizică. (Şi, în această privinţă, mi-a fost de mare ajutor munca la circ, unde am jucat în tinereţe.) Căci energia lui Falstaff este cu adevărat nesecată. Chiar în momente de totală oboseală, el ţi-l aminteşte mereu pe energicul şi înflăcăratul Bacchus.

Falstaff a trăit într-o perioadă de dispariţie a cavalerismului, cînd se iveau alte — burgheze — timpuri de acaparare şi cuceriri. Bani, bani, bani... Totul era supus jafului, acumulării, prădării. Noii „eroi" erau supuşi banului şi cunoşteau puterea acestuia. Falstaff este însă profund conştient că această sete de bogăţie nu a făcut niciodată pe om mai nobil, mai înălţător.

Totuşi, el este omul timpului său şi înţelege că pentru a putea trăi, îi trebuie bani. Aceasta, deşi nu este un acaparator ; lăcomia cu care Falstaff ia, nu e egalată decît de largheţea cu care dă : bani, umor, gînduri, acţiune, veselie. Totul e supus unei generozităţi opulente. El este bun şi încrezător, naiv şi sincer. În aceasta am simţit farmecul lui, încă actual, farmecul omului care ştie să vadă propriile sale defecte şi să rîdă de ele împreună cu toată lumea. Aşa am încercat să-l prezint pe scenă. Dacă am reuşit sau nu, acest lucru îl las la aprecierea spectatorului !

---

* Articol scris pentru revista „Teatrul".



R. Pliatt

„AUTORUL“ SAU LEGĂTURA CU SPECTATORII*

E greu de răspuns la întrebarea cum ai „făcut“ un rol sau altul și să povestești despre acest lucru precis și obiectiv. Crearea rolului este un proces „tainic“, emoțional, chinuitor, care pune nervii la încercare și adeseori aduce bucurii, dar și necazuri. Dar mai ales, e greu de analizat cu ajutorul formulelor utilizate de critica teatrală. Nu mă refer la problemele, metodele și concepția în artă, deoarece este bine cunoscut că teatrul sovietic se bazează pe metoda realismului socialist, cu toată varietatea lui de stiluri, și noi credem în marea învățătură a lui Stanislavski, purificată de scolastică și dogmă. Știu însă că spectatorul este interesat tocmai de ceea ce nu poți să povestești organizat, metodic. Încercați să rugați o mamă să povestească cum a născut, sau un grădinar, cum răsare din pămînt și crește o floare; e îndoielnic că ei vor găsi cuvintele precise. Așa stau lucrurile și cu nașterea rolului. Cum să descrii acel moment „plin de farmec“ cînd ai simțit că rolul e intuit, că „ai prins“ rolul? Mi se pare mai simplu să-ți descrii eșecurile; dar nu știu de ce, nimeni nu te întreabă: „Spuneți-mi, vă rog, cum ați făcut să ratați rolul X...?“

Trebuie să spun că eram foarte aproape de acest moment, „cu totul lipsit de farmec“, atunci cînd am lucrat asupra personajului „Autorul“ din piesa lui Nikolai Virta, *Zări necuprinse*. Și chinurile mele au început din clipa în care mi s-a încredințat acest rol. I. A. Zavadski, regizorul spectacolului, insista mai cu seamă să-l joc fără machiaj și în haine „nemțești“! Mi se părea că aspectul meu comun, citadin, nu se va integra deloc în atmosfera valoroasei piese a lui Virta și oricît aș declara, de pe scenă, că sînt „autorul“ unei piese despre colhoznicii zilelor noastre, nimeni nu va crede acest lucru; eram convins că prezența mea va suna ca o notă falsă în spectacol. De ce fără machiaj?! Nu-i mai bine să-mi găsesc un aspect mai simplu, mai „țărănesc“? Să-mi pun vreo bărbiță? Și dacă totuși joc fără machiaj, de ce trebuie să îmbrac un costum orășenesc? Poate că pîslarii și un palton simplu îmi vor ajuta mai mult să mă integrez în piesă? Acum, nici eu nu înțeleg, cum de am putut să fiu atîta timp prizonierul acestor idei naive și nejuste. Trebuie să spun, spre cinstea lui Zavadski, că el m-a scos cu tenacitate și insistență din acest prizonierat, ajutîndu-mă *să văd* chipul Autorului, așa cum îl vedea el, și — după cum a arătat și critica — viziunea aceasta a fost cea justă.

---

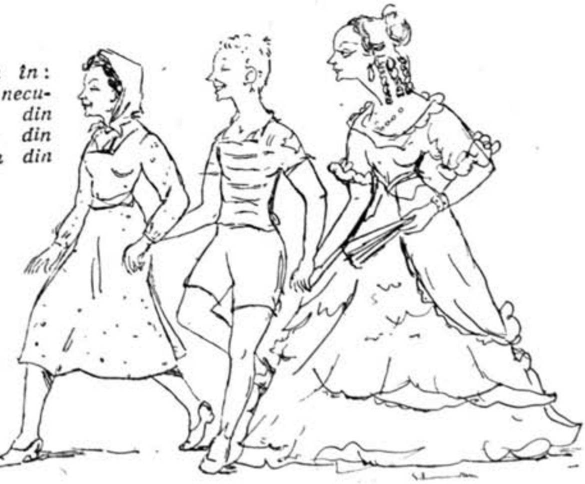
* Articol scris pentru revista „Teatrul“.

Conform concepţiei lui Zadavski, Autorul în acest spectacol trebuie să reprezinte veriga de legătură între scenă şi sala de spectacol; nu pentru că Autorul ar semăna cu vreunul din eroii spectacolului, ci, dimpotrivă, pentru că el pare a fi unul din spectatorii din sală. Acest autor-spectator povesteşte despre creaţia lui, care îi este deosebit de apropiată, dar care este în acelaşi timp deosebit de apropiată şi oamenilor de diverse profesiuni (spectatorii din sală), subliniind, prin aspectul său citadin şi totodată prin atitudinea sa activă faţă de cele ce se petrec pe scenă, că evenimentele din piesă nu reprezintă un caz particular, cu un aspect specific exclusiv al colhozurilor noastre, ci că ele simbolizează lupta dintre vechi şi nou, că ele vorbesc despre înalta chemare a omului pe pămînt. Aceasta, însă, este o temă care interesează pe toţi.

Fiind pătruns, în sfîrşit, de justeţea unui asemenea principiu regizoral, am încetat să mă mai simt jenat de aspectul meu exterior şi, îmbrăcînd pentru spectacol cămaşa albă cu gulerul scrobit şi o cravată asortată la costumul cenuşiu, am înţeles că „neconcordanţa“ între chipul meu şi peisajul rural, care mă stingherise înainte, subliniază tocmai *comunitatea* de interese a oamenilor sovietici. Am înţeles în sfîrşit că pentru un scriitor, un intelectual, colhozul „Krutîie Gorî“ („Munţii rîpoşi“), cu oamenii şi preocupările lui, reprezintă o sferă de activitate tot atît de necesară şi interesantă, ca de pildă tribuna publică de la Stockholm, la Congresul partizanilor păcii!

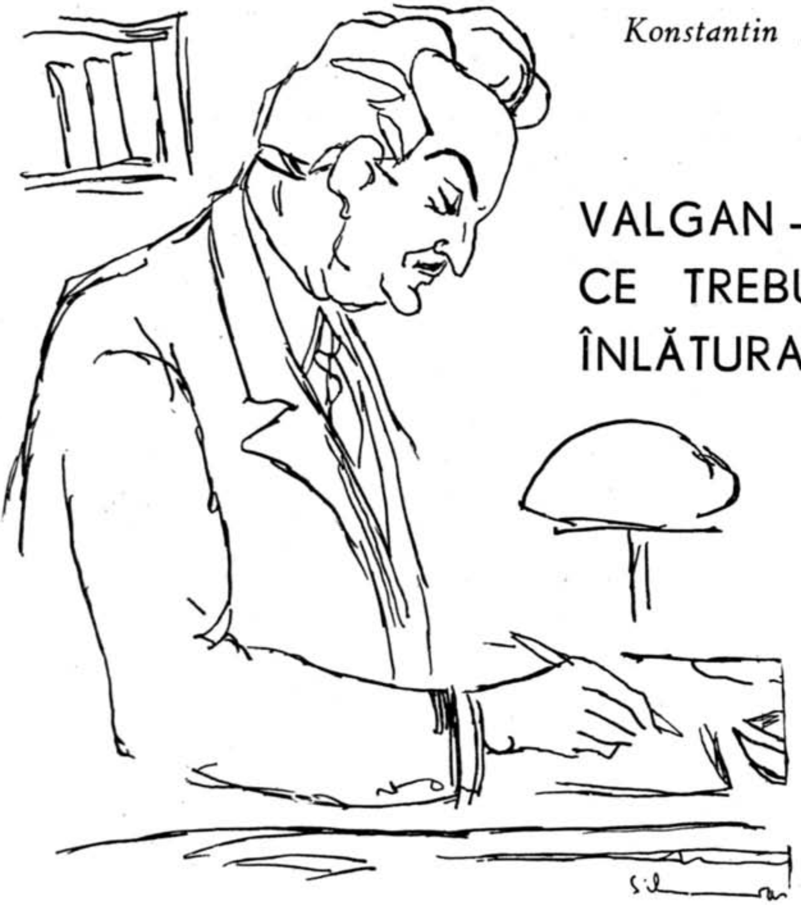
Mă bucur că, încă înainte de confruntarea cu publicul, am crezut în Zavadski, deci şi în mine, şi că am reuşit oarecum să „cumulez“ o bună parte din datele rolului. Trebuia, înainte de toate, să aduc o atitudine plină de respect faţă de tot ce mă înconjura, pentru ca să am dreptul să rostesc de pe scenă cuvinte bine simţite despre legătura dintre mine şi piesa respectivă. Asemenea roluri, cum este cel al Autorului, sînt de nesuferit cînd capătă o înfăţişare de rezoner. Pentru îndepărtarea acestui pericol, am muncit pînă la prima întîlnire cu spectatorii! Cînd au venit spectatorii, ei au pus în faţa mea noi sarcini de *comuniune cu sala* şi — ceea ce e mai important — m-au silit într-o oarecare măsură, în unele momente, să *dirijez* sala de spectacol, îndreptînd atenţia publicului spre o anumită înţelegere a scenelor respective. M-am angajat în această luptă originală cu spectatorul, simţind că pot influenţa modul lui de percepere, că pot să-i propun o stare de spirit receptivă înţelegerii unei probleme de adîncime. Şi am fost fericit cînd am reuşit aceasta!

Aş putea să povestesc încă multe lucruri despre rolul unui asemenea „autor“, într-o piesă contemporană; dar trebuie să închei. Altfel, ar însemna să scriu un studiu întreg pe această temă. Aş dori numai ca, împreună cu salutul pe care îl transmit colegilor mei — minunaţii maeştri ai scenei romîneşti —, să le urez apariţia în repertoriul teatrului lor, a unui număr cît mai mare de piese pe cele mai arzătoare teme contemporane, deoarece nu există o mai mare fericire pentru un artist, decît să vorbească astăzi, prin intermediul artei sale, despre lucrurile de mare însemnătate care emoţionează întregul popor al patriei sale.



Tamara Cernova în: Nastia din „Zări necuprinse“, Robin din „Nevestele vesele din Windsor“ şi Nina din „Mascarada“

Konstantin Mihailov



VALGAN — FRÎNA CE TREBUIE ÎNLĂTURATĂ*

Probabil că toţi actorii încep prin a spune că le vine greu să vorbească despre munca lor. Arta noastră, exprimată prin acţiune, prin dinamică interioară şi exterioară, trebuie văzută. Ca şi ceilalţi, am început şi eu, involuntar, cu această frază tradiţională, cu toate că doresc să împărtăşesc cîteva idei concrete în legătură cu personajul pe care îl joc în *Bătălie în marş*.

Chipul directorului Valgan, în romanul Galinei Nikolaeva şi în dramatizarea noastră, întruneşte literar trăsăturile tipologiei sale. Dar actorul îşi are particularităţile sale individuale, caracterul, temperamentul, modul său de a gîndi. A fi redat caracterul personajului în generalitatea lui ar fi însemnat a rata rolul, a-l lipsi de trăsătura lui principală — de individualitatea lui, de esenţa lui umană, vie. În ce sens vorbesc de sinteză, de generalitate? Valgan este produsul unei anumite perioade din viaţa ţării noastre; mai precis, el este produsul unui anumit cerc de fenomene şi al unor procese istorice legate de această perioadă. În faţa mea a stat sarcina de a înţelege bine aceste procese şi fenomene, ca pe baza lor să creez un caracter deosebit, particular, „al meu", al *acestui* director de uzină. Asemenea oameni, conducători şi organizatori talentaţi, „mînă tare" în domeniul lor de activitate, au jucat, într-o anumită perioadă, un rol progresist, pozitiv. Dar ei au rămas pe loc, n-au înţeles mişcarea istorică în dezvoltare, legea dialectică a societății noastre, și au devenit o frînă, pe scurt: un fenomen regresiv, negativ, în viața noastră.

---

* Articol scris pentru revista „Teatrul".

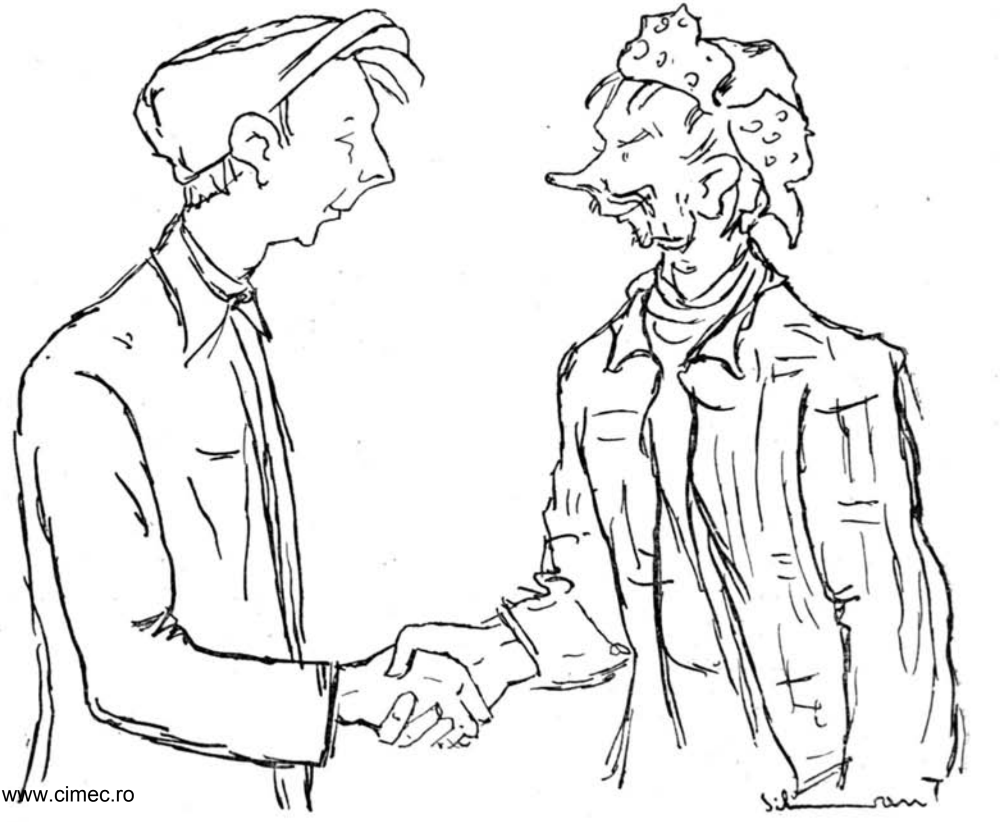
Adesea ne punem întrebarea: cum trebuie jucate rolurile „negative“? Cum să răspunzi la această întrebare? Mi se pare că așa: la fel ca și cele pozitive! Adică, cu maximum de sinceritate, de convingere, de credință lăuntrică în dreptatea obiectivă a rolului.

Valgan al meu este și el un participant, în sens invers însă, la „bătălia în marș“. În această bătălie, în acest marș, el devine o frînă care împiedică mișcarea înainte. Mișcarea ce transformă pe ieri în astăzi, pe astăzi în mîine.

Uneori, se pune, în legătură cu personaje similare, și întrebarea: oare actorului îi face plăcere să joace asemenea roluri? Răspund: dacă înțeleg bine ce anume fenomen condamn, ce demasc, dacă simt că spectatorul crede ca și mine, și împreună cu mine condamnă acest fenomen, dacă simt că nimeresc la țintă — aceasta îmi dă o mare satisfacție.

Și dacă interpretîndu-l pe Valgan, am izbutit să contribui la înlăturarea din viața noastră a unor frîne de tipul lui, satisfacția mea e cu atît mai îndreptățită.

B. K. Novikov în rolul lui Sugrobin din „Bătălie în marș“ și al lui Nikita din „Zări necuprinse“



Emil Mandric

UMANISMUL COMUNIST — MOTOR AL DRAMATURGIEI ACTUALE

Degenerarea omului în viaţa socială îmbracă formele individualismului anarhic. Abdicînd, într-un fel sau altul, de la comunitatea unei clase — caracterizată printr-o concepţie proprie despre lume şi prin promovarea unui anumit sistem de producţie socială — tipurile de declasaţi se constituie ca indivizi prin excelenţă antisociali. Această „drojdie“ umană există socialmente doar ca mod parazitar de supravieţuire.

Lumea pestriţă a „personalităţilor“ de la periferia societăţii — înţeleasă, descrisă şi interpretată pătrunzător de Zola şi Jack London, de Dostoievski şi Brecht — a fost idealizată de unii scriitori burghezi şi înmiresmată cu pitorescul a tot felul de bizarerii. Fie că speculau paradoxul „virtuţilor răsărite din viciu“, fie că ridicau filistine chemări filantropice, aceştia nu erau preocupaţi să dezvăluie în profunzime împrejurările sociale care fac să se îngroaşe rîndurile degeneraţilor vagabonzi şi asasini, nici să demaşte atitudinea de nepăsare a orînduirii burgheze faţă de alunecarea omului la „fundul vieţii“.

În literatura occidentală, producţii mai noi, ca piesa irlandezului Samuel Beckett *În aşteptarea lui Godot*, folosesc drept pretext condiţia degenerării unor personaje, pentru a face din ele megafoane ale stărilor de spirit (morbide) în vogă: sentimentul totalei dezagregări a voinţei omeneşti, pesimismul inveterat, raţionamentele capitularde, angoasele existenţialiste.

Zdrenţele şi degringolada acestor eroi-vagabonzi ai lui Beckett et comp. — care rostesc replici de altfel inteligent construite, sub un clopot de sticlă unde nu se poate respira — sînt vestigiile unui „umanism“ apus, sfîrşit, sfîşiat, caracteristic artei care îşi propune nu să fortifice năzuinţele de eliberare a omului din sclavia întunericului, ci să aştearnă o prăpastie între om şi posibilitatea fericirii prin luptă împotriva asupririi lui materiale şi spirituale.

În faţa omului nimicit, abulic şi opac la sensul măreţ al existenţei sale, creat de o literatură în descompunere, se ridică prometeic Omul biruitor, uriaşul semeţ pentru care Gorki, părintele realismului socialist, a toastat la începutul veacului nostru revoluţionar: „În om e tot adevărul... Pricepeţi? Asta-i ceva măreţ! Aici încep şi sfîrşesc toate. Totul este în om, totul e pentru om! Pe lume nu există decît omul, tot restul a fost creat de mîna şi de creierul lui! Omul! Ce minunăţie, ce mîndru sună acest cuvînt!“ Iată cuvintele pe care le rosteşte Satin, emisarul marelui scriitor, locatarul cel mai inteligent al *Azilului de noapte*. Privind cutremurat spectacolul „fundului vieţii“, Gorki n-a uitat zborul şoimului spre înălţimi. Îndoiala, dezamăgirea ori mizantropia l-au ocolit, nu puteau să-i zdruncine imensa încredere în nobleţea funciară a omului.

În *Azilul de noapte*, Gorki a înfăţişat omul zdrobit de forţele inumane ale economiei capitaliste, la răspîntia dintre cele două secole, cînd în Rusia se contura descătuşarea energiei revoluţionare a maselor. Destinele multora din eroii piesei reprezintă o ilustrare foarte vie a ceea ce Marx denumea cu profunzime „înstrăinarea muncii în societatea capitalistă“.

Satin şi Bubnov au avut cîndva rostul lor, îşi cîştigau existenţa lucrînd, trudind fiecare. Anumite întîmplări i-au aruncat în lumea azilului. Aici beau, se ceartă, storc cîte un pitac, măsluind jocul de cărţi şi, mai ales, lenevesc. Despre muncă au părerile cele mai proaste, nu o regretă şi o batjocoresc. Cleşci şi Tătarul se îndărătnicesc să mai robotească pentru un cîştig de mizerie. Dar munca aceasta le-a abrutizat şi schingiuit sufletele, caracterele. Ce anume explică ura acestor oameni, obişnuiţi cu munca, faţă de muncă? Fără îndoială, faptul că omul a cărui muncă este exploatată se rupe de capacitatea şi talentul braţelor sale. Această ruptură e provocată de caracterul *marfă* al muncii, destinată să umple buzunarele şi aşa pline ale capitaliştilor. Înrobirea muncii duce la *înstrăinarea* ei, care constă în aceea că devine „ceva *exterior* muncitorului, adică nu ţine de esenţa sa, că, de aceea, muncitorul nu se afirmă, ci se neagă în munca sa, nu se simte bine, ci e nenorocit, nu-şi dezvoltă energia fizică şi intelectuală în mod liber, ci îşi mortifică fizicul şi îşi distruge spiritul. De aceea, muncitorul se simte la largul lui abia în afara muncii, iar în muncă simte că nu-și aparține... În sfîrșit, caracterul exterior al muncii apare pentru muncitor în faptul că munca nu este proprietatea sa, ci a altuia, că nu-i aparține, că în ea nu-și aparține sieși ci aparține altuia."[1] Ceea ce Satin exprimă fără echivoc : „Munca ? Fă așa ca munca să-mi placă și atunci poate că am să muncesc.. Da ! Poate ! Cînd munca e o plăcere, atunci și viața-i frumoasă ! Cînd munca e o povară, viața e o robie !"

Din studiul *Azilului de noapte* se desprinde și o altă idee prețioasă, care ilustrează de minune una din tezele de bază ale doctrinei marxiste. În raporturile cu lumea înconjurătoare — leagăn al existenței și obiect al nevoilor umane — omul a împrumutat naturii un conținut omenesc. Marx a formulat sugestiv acest lucru, socotind universul drept „corp anorganic al omului". În „Manuscrisele din 1844", Marx arată că „avem înaintea noastră sub formă de obiecte materiale... forțele obiective ale existenței umane"[2]. În procesul istoric al producției sociale, omul a depășit treapta satisfacerii unor nevoi imediate, animalice. Acționînd asupra obiectelor și lucrurilor înconjurătoare, el le-a modificat după cerințele sale crescînde și pe măsura *specializării* simțurilor lui. Natura este o continuă creație a omului, iar produsele muncii sale acționează, la rîndul lor, în sensul educării perpetue a simțurilor omului, a forțelor esențiale umane. Omul social este un produs al raporturilor sale cu lumea înconjurătoare, cu întregul univers. Cuvintele lui Satin își dezvăluie, în această lumină, întreaga lor bogăție : „În om e tot adevărul... Aici încep și sfîrșesc toate. Totul este în om, totul e pentru om ! Pe lume nu există decît omul, tot restul a fost creat de mîna și de creierul lui! Omul !... Ce mîndru sună acest cuvînt !"

Natura este corpul anorganic al omului ! Cînd astăzi au fost fertilizate, pe pămîntul sovietic, milioane de hectare înțelenite, cînd navele cosmice cu fanioanele primului stat socialist își dezvoltă biruitor traiectoria, cînd forțele ostile ale naturii abdică în mișcări repezi, supunîndu-se geniului uman, întîlnim în dialectica unor asemenea fapte, ceva din dificultatea și frumusețea luptei oamenilor sovietici pentru transformarea renegatului în Om. Ceea ce face tema dramei *Aristocrații* de Nikolai Pogodin, care se joacă în prezent pe scenele noastre.

În acțiunea acestei piese evoluează hoți, asasini, prostituate, intelectuali sabotori, chiaburi diversioniști, fanatici religioși, un împestrițat cortegiu de deținuți. Înaintea acestora, educatorii cekiști aștern chemarea unui ideal de luptă (faptele relatate corespund perioadei dintre anii 1931 și 1933): înfăptuirea operei de proporții vaste a Canalului Belomor. A reda celor socotiți pierduți propriul lor chip omenesc este un drum pe care nu se aștern petale de trandafiri. „Aristocrații" (cum își spun delicvenții zugrăviți de Pogodin) refuză să se reabiliteze prin muncă, se opun, țipă, declară grevă, se autoflagelează, dau frîu liber instinctelor primare, își propun să evadeze. În ei vorbește trecutul, oroarea de a munci, ura față de cekiști, cărora nu le recunosc dreptul de a interveni în chestiunile lor personale. Totuși, minunea se înfăptuiește, întrucît educatorii comuniști au pus la baza operei lor încrederea în însușirile bune ale omului, acel optimism pedagogic ilustrat în cel mai înalt grad de numele lui Dzerjinski și Makarenko. Cekiștii acordă surprinzătoare dovezi de încredere celor mai înzestrați (și mai îndărătnici) delicvenți, stimulîndu-le firavele începuturi de inițiativă în muncă, aprobînd soluțiile, uneori cu totul originale, propuse de ei pentru desfășurarea lucrărilor șantierului.

Educatorii comuniști au știut să pătrundă în adîncul sufletelor celor stigmatizați, pînă la mineralele prețioase pe care le-au ajutat să iasă la suprafață. Astfel renasc, rînd pe rînd, foștii oameni: clătindu-și conștiințele la școala muncii socialiste, însuflețiți de măreția idealurilor revoluționare ale comuniștilor, prin care și în slujba cărora se avîntă spre înălțimile imaculate ale cinstei, onoarei și demnității omului liber, constructor al vieții noi.

Prin conținutul ei, *Aristocrații* continuă și neagă totodată *Azilul de noapte*. Perspectiva social-istorică a fiecăreia diferă structural. În capitalism, indivizi ca locatarii Azilului trăiesc o involuție pasivă. În societatea socialistă, grija față de om și încrederea în forțele sale determină fuga elementelor viabile din realitatea josnică a declasării morale și politice, înspre o viață plină de satisfacțiile luptei pentru înfăptuirea idealurilor revoluționare.

Era socialistă, care a început prin semnalul loviturilor de tun ale „Aurorei", a pus capăt rupturii dintre om și munca sa, a creat condițiile de dezvoltare completă și multilaterală a omului, i-a înapoiat ceea ce capitalismul îi înstrăinase : nemărginitele lui forțe.

---

[1] K. Marx-Fr. Engels, *Despre literatură și artă*, pp. 43—44.

[2] K. Marx, *Opere filozofice*, vol. VI.

ÎNSEMNĂRI DESPRE ÎNCEPUTUL STAGIUNII LA MOSCOVA

Mira Iosif

„CONTEMPORANUL“ ŞI ALTE TEATRE

Viaţa artistică la Moscova este indisolubil legată de activitatea multiplă, laborioasă şi trepidantă, a marelui oraş, teatrele înscriindu-se în programul cotidian al cetăţeanului sovietic, cu obligativitatea unei necesităţi imperioase şi cu farmecul ceasului de artă aşteptat cu nerăbdare. Respectat şi iubit cu duioşie, teatrul la Moscova nu pretinde publicului o ţinută de gală (spre deosebire doar de Balşoi Teatr), comuniunea dintre public şi scenă oficiindu-se spontan, direct şi cu o extremă simplitate. „Casa teatrală“ — chioşcul de difuzare a biletelor de teatru — face parte integrantă din peisajul arhitectonic, urban, al Moscovei, după cum în oricare staţie de metrou, alături de numeroasele bufete, ghişee şi automate, găseşti acelaşi chioşc „teatral“ în care, odată cu biletul respectiv, obţii şi o cărticică cu repertoriul săptămînii, telefoanele teatrelor, orele de începere a spectacolelor şi mici ştiri teatrale. Interesul profund, deosebit, al publicului faţă de teatru se poate ghici cu uşurinţă şi din felul în care este folosită pauza din spectacol. Atunci, în pauze, foaierele oferă necunoscătorului, tabloul unor săli de studiu sau camere de documentare, în care cititorii studiază cu atenţie materialele bibliografice, consultă date privind istoria teatrului sau a spectacolului respectiv, totul pus la vedere cu dărnicie în vitrine şi pe mese special amenajate.

***

Tineretul moscovit reprezintă un public pasionat. Deşi antenele de televiziune nu lipsesc mai de pe nici o casă; deşi cinematograful panoramic, cinematograful în relief şi circorama oferă publicului ultimele cuceriri ale tehnicii, bătrîna artă a teatrului nu şi-a pierdut admiratorii, ea continuînd să fie iubită cu pasiune de tineret. De obicei, tinerii vin la teatru în colectiv — clase întregi, grupe studenţeşti sau brigăzi muncitoreşti — şi constituie pentru actorul cel mai pretenţios un public minunat, sensibil, recunoscător faţă de momentele de artă autentică, darnic în aplauze şi necruţător în faţa efectelor false şi a nereuşitelor. Stagiunea 1959—60 la M.H.A.T. s-a deschis cu un spectacol-lecţie pentru tineret: *Azilul de noapte*. Publicul (elevi, studenţi, chiar şi pionieri) a audiat cu atenţie introducerea didactică despre începuturile teatrului lui Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko, şi despre premiera piesei lui Gorki pe această scenă, cu 57 de ani în urmă. În regia tradiţională a fondatorilor teatrului, păstrată cu fidelitate, spectacolul poartă patina vremii şi culori de stampă, ceea ce-l apropie foarte mult de tablourile celebre din clasica pictură rusă, expuse la Galeriile Tretiakov. M-a urmărit tot timpul impresia de viu obiect de artă şi mi s-a părut — ca în nici unul din teatrele Moscovei — că tinerii urmăresc spectacolul cu aceeaşi emoţie sfielnică. Creaţiile marilor actori A. N. Gribov, artist al poporului al U.R.S.S., în rolul bătrînului Luca, P. V. Massalski, artist al poporului al R.S.F.S.R., în rolul Baronului, A. I. Stepanova, artistă a poporului a R.S.F.S.R., în rolul Anei, magistrale şi copleşitoare, stimulează receptivitatea publicului, încîntă şi hrănesc setea lui de frumos, satisfac cele mai înalte aspiraţii.

***

Dacă la M.H.A.T., în sala teatrului inovator şi experimental de la începutul secolului, tînărul public moscovit vine cu o sfială firească, cu sentimentul ucenicilor în faţa capodoperelor, scena pe care el o îndrăgeşte însă în mod deosebit şi pe care o socoteşte a sa proprie, este cea care aparţine celei mai tinere închegări dramatice moscovite, Teatrul-studio „Sovremennik“ (Contemporanul). Acest teatru, înfiinţat cu un an în urmă de un colectiv de absolvenţi ai Institutului de teatru al M.H.A.T.-ului, şi condus de tînărul actor şi regizor Oleg Efremov, şi-a cîştigat o faimă şi o popularitate deosebită. Odată intrat în sala de teatru a hotelului „Sovetskaia“ (colectivul de actori joacă şi pe scena teatrului din Kremlin, neavînd încă o sală permanentă), spectatorul simte imediat că se află într-un teatru tînăr, experimental, animat de dorinţa reflectării temelor contemporaneităţii într-un mod

Scenă din „Continuarea legendei" de A. Kuznețov — Teatrul-Studio „Sovremennik" din Moscova

propriu, original. Repertoriul teatrului, format în exclusivitate din piese despre și pentru tineret — în general lucrări din dramaturgia sovietică contemporană — dovedește o preocupare programatică evidentă și un scop educativ-artistic precis. Actorii, foarte tineri ca vîrstă dar maturi ca artiști, cu vaste preocupări de cultură și multă pasiune față de tot ce-i înconjoară, nou și constructiv, slujesc cu dăruire școala interpretării realist-socialiste, expresia laconică în descripția sentimentului și plastica modernă a gesturilor constituind trăsătura dominantă, stilistică, a tînărului ansamblu.

Cele două spectacole vizionate pe scena acestui teatru sînt sinonime ca mesaj și problematică, și ilustrative pentru definirea caracterului specific Studioului „Sovremennik". *Continuarea legendei* de A. Kuznețov este o suită de tablouri dramatice din viața tinerilor ce muncesc la construcțiile de pe pămînturile desțelenite. Absolventul de liceu Tolia, venit voluntar pe șantier, își confruntă visurile sale romantice și oarecum de copil, cu asprimea vieții de pe șantier, cu greutățile inerente și eroismul de fiecare zi al comsomoliștilor. Tînărul Tolia își dă seama că legendara epocă a revoluției continuă firesc în zilele noastre, epopeea luptei comuniștilor neîncetînd niciodată, ea transformînd natura, istoria și oamenii. Mai puțin compoziție dramatică, mai mult desen de caractere concepute într-o mișcare continuă și în perspectivă ascendentă, piesa lui Kuznețov se aseamănă, ca modalitate dramatică, cu cealaltă lucrare reprezentată pe scena acestui teatru: piesa *Două culori* de A. Zak și I. Kuznețov. Aceasta, subintitulată și *Ieri, la Kasatkino,* are un vădit caracter de manifest dramatic. Pornind de la un fapt autentic — asasinarea comsomolistului Leonid Gavrilțev din Noghinka de către o bandă de huligani — piesa pledează cu patos și emoție pentru păstrarea purității comuniste și a atitudinii revoluționare în orice împrejurare din viață. Supratema piesei, după cum mi-a declarat regizorul și interpretul Oleg Efremov, demonstrează că în lupta dintre roșu și negru — dintre culoarea revoluției, a progresului, și culoarea reacțiunii, a obscurantismului, primejdia o reprezintă oamenii indiferenți față de această luptă, personificați prin culoarea cenușie. Luptînd împotriva rămășițelor vechiului, piesa țintește în cei care trec nepăsători pe lîngă aceste rămășițe.

Ambele spectacole dovedesc prezența unei personalități regizorale interesante, în plin proces de căutări experimentale care să exprime cît mai fidel și mai dăruit conținutul revoluționar al textului. Trăsătura de bază a spectacolelor se află înscrisă în formula teatrului agitatoric, cu apel direct la public, îmbinînd expresia stilizată cu relatarea publicistică, patosul combativ mobilizator cu raționamentul filozofic. Oleg Efremov a făcut un „decupaj" cinematografic pe textul *Continuării legendei,* montînd spectacolul pe scenă deschisă, fără cortină, cu schimbările de decor operate la vedere. Ritmul dinamic, electrizant, al scenelor — multe și scurte — transportă din prima clipă spectatorul în tensiunea febrilă a marilor construcții, în care o masă diversă de oameni (individualități, la început confuze, nedistincte) se transformă cu timpul într-un colectiv sudat, în care personalitățile se șlefuiesc, caracterele se călesc și se dezvoltă armonios și constructiv. Preocuparea susținută a regiei pentru o formulă artistică cît mai eficientă, pentru o soluție plastică firească și totuși surprinzătoare, care să ilustreze artistic și emoționant ideea și mesajul piesei, a dus, de pildă, în spectacolul *Continuarea legendei*, la o scenă cu totul remarcabilă : o mișcare coregrafică, un fel de balet mecanic, realizat din schimbări de lumină și cîteva simple modificări de decor, care să sugereze primul contact, violent, al eroului cu atmosfera specifică marelui șantier. La început, Tolia (I. Tabakov) e copleșit de aparentul haos al mașinilor, de zgomot, de trepidație. Totul pare lipsit de sens, ultramecanizat și îngrozitor de complicat ; dar treptat, odată cu apariția lui Leonid, organizatorul de comsomol al șantierului (Oleg Efremov), totul capătă rațiune și forță simbolică (mecanismele fără *Omul* care să le dirijeze sînt copleșitoare, strivitoare), viața apare organizată temeinic, munca are un sens înălțător și înnobilator.

Transpunerea scenică a ideilor textului e realizată într-o plastică expresivă, spirituală și plină de poezie. În general, spectacolul *Continuarea legendei* e îmbibat de lirism, o undă de poezie a construcției aureolînd întîmplările prozaice de pe șantier.

Mi se pare însă că modalitatea artistică, specifică acestui colectiv, transpare mai pregnant în spectacolul *Două culori*. Aici, laconismul expresiei dramatice, dezvăluirea sobră, reținută a sentimentelor, economia gesturilor se relevă definitoriu ca stil de joc al echipei. Metafora titlului — *Două culori* — s-a tradus pe două planuri convergente, realizîndu-se o unitate dramatică extrem de interesantă. Ca un prolog, la început (și mai tîrziu, în fiecare pauză) două cortine — una roșie și una neagră — se zbat pe scenă într-o fîlfîire dramatică încleștată, împresurîndu-se și depărtîndu-se, strîngîndu-se și desfăcîndu-se. Lupta dintre cele două culori capătă în jocul reținut și simplu al actorilor, în sobrietatea relatărilor, prin contrast, accente patetice. Dar mesajul piesei, după cum am spus, nu se limitează doar la mobilizarea tineretului la luptă împotriva rămășițelor agresive ale trecutului. Spectatorul însuși e chemat să hotărască, să răspundă pentru oamenii „cenușii", pentru cei indiferenți și nepăsători față de viață, față de revoluție, apatici față de frumos și înălțător, apatici față de ceea ce e urît și trebuie să dispară din viață. Și bătrînul pensionar care se tocmește cu disperare pentru 20 de copeici, gata să se ducă pînă în pînzele albe ca să obțină reducerea prețului la biletul de autobuz, dar nepăsător față de hoți și ucigași ; și tînărul avocat Boris, a cărui cinică deviză — „oricum, viața merge înainte" — îi justifică cele mai josnice porniri, lăsîndu-l indiferent în fața morții prietenului său, inimosul Șura, reprezintă, în lupta dintre cele două culori, negrul, vechiul, care trebuie să dispară.

Oleg Efremov și V. N. Sergaciov au conceput acest spectacol ca pe o chemare-manifest în lupta împotriva spiritului mic-burghez, a egoismului individualist și odios. În final, după uciderea comsomolistului Șura, actorii vin la rampă, și în triumful culorii roșii, actorul I. Kvașa, interpretul lui Șura, se adresează publicului, relatînd sec, gazetărește, întîmplarea care a prilejuit montarea acestui spectacol. Versurile avîntate, tăioase, ale lui Maiakovski, versurile revoluției, încheie acest spectacol extrem de iubit de tineret și prezentat la toate cluburile comsomoliste din Moscova. De altfel, Teatrul-studio „Sovremennik" joacă „în deplasare" pe scenele multor cluburi muncitorești, ducînd spectacolele sale în inima publicului care îl așteaptă cu nerăbdare și emoție.

Din generația lui Oleg Efremov face parte și Roland Bîkov. Tînăr regizor și actor, Roland Bîkov lucrează la Teatrul „Pușkin" din Leningrad. N-am avut prilejul să văd nici una din montările sale, dar l-am surprins „lucrînd" cu autorii. Discuta cu dramaturgul A. Arbuzov despre ultimele piese ale acestuia : *Ceasul al doisprezecelea* și *O întîmplare la Irkutsk*. Prima va fi pusă în scenă la Moscova, la Teatrul „Vahtangov", și la Leningrad, la Teatrul „Pușkin". Cea de a doua, pe care oamenii de teatru sovietici o consideră drept una dintre cele mai interesante și realizate lucrări dramatice din ultima vreme, o solicita Roland Bîkov cu ardoare, expunîndu-i lui Alexei Arbuzov, concepția sa regizorală, schițele scenografice etc. M-a impresionat modul în care un regizor solicita o piesă unui autor.

Repertoriul teatrelor moscovite e foarte variat, pe afișe dîndu-și întîlnire dramaturgia sovietică clasică și contemporană (de la ultima piesă a lui A. Ștein *Viori de primăvară*, la *Aristocrații* lui Pogodin), teatrul clasic rusesc și piesele lui

Arthur Miller, teatrul lui Oscar Wilde și creațiile lui De Filippo *(Filumena Marturano, De Pretore Vincenzo* — jucată și la Teatrul „Sovremennik" sub titlul *Nimeni — și Familia mea),* Shakespeare (foarte mult, și nu numai comedie), teatrul lui Maiakovski, piesele lui Nazim Hikmet și ale lui Brecht *(Viziunile Simonei Machard)* și, desigur, piese romînești.

Pe scena Teatrului Central al Armatei Sovietice am văzut două spectacole. Diferite ca temă, ca stil, ca problematică — *Nila toboșara (Toboșărița)* de A. Salînski și *Oameni uitați* de Nazim Hikmet — piesele au totuși un factor comun: montarea lor într-o viziune *contemporană*, într-un stil propriu unui anumit teatru. Piesa lui A. Salînski descrie o dramă din anii Marelui Război pentru Apărarea Patriei. Ea relatează destinul tragic al unei tinere fete, care, avînd misiunea de a lucra pentru serviciul de informații sovietic, îmbracă masca unei femei ușoare pentru a capta bunăvoința ofițerilor naziști. Prin comportarea ei, al cărei real mobil nu este cunoscut de cei din jur, este considerată trădătoare și, în consecință, disprețuită. Nila moare, ducîndu-și misiunea pînă la capăt, dar e fericită că oamenii vor afla, după victorie, adevărul despre eroismul ei, și-i vor cinsti atunci memoria. Spectacolul, pus în scenă de A. Z. Okuncikov, se remarcă printr-o tratare spectaculoasă, cu mult efect dramatic, menit să evoce războiul și atmosfera respectivă. Tonalitatea este eroică, majoră, accentele patetice subliniate cu solemnitate. Remarcabilă ni s-a părut soluția scenografică (scenograf, artistul poporului al R.S.F.S.R., N. A. Șifrin). Decorul secționat pe două planuri sugerează interiorul și exteriorul unei locuințe devastate, crunt lovite de război, inscripțiile și desenele stîngace, în cărbune, de pe ziduri, aducînd caligrafic în scenă întreg tumultul, durerea și eroismul Marelui Război pentru Apărarea Patriei. În scenele dedicate amintirilor retrospective ale eroinei, proiecțiile aduc în scenă, rînd pe rînd, păduri, străzi, școli, care dispar ca într-un abur, firesc, odată cu evoluția replicilor. Concepută regizoral ca un fundal de frescă pentru un portret dramatic, piesa a fost cu fidelitate slujită de creația artistei emerite a R.S.F.S.R. L. M. Fetisova, în rolul Nilei. Jocul ei, în tradiția școlii rusești de dramă realistă, luminează în profunzime resorturile etice ale superiorității omului sovietic, înaltele sale trăsături de caracter, eroismul și patriotismul său fierbinte. Actrița a rezolvat cu deosebită măiestrie și tehnică actoricească scena culminantă a dansului pe masă, pentru plăcerea ofițerului neamț și sub privirile îngrozite ale iubitului ei, un cinstit arhitect sovietic. Dualitatea sentimentelor s-a răsfrînt dramatic în jocul ochilor, în dureros contrast cu dansul actriței.

În sala mică a Teatrului Central al Armatei Sovietice se joacă *Oameni uitați* de Nazim Hikmet. Teatrele din Moscova prețuiesc mult dramaturgia poetului revoluționar turc, înscriindu-le în repertoriul lor: *Un om ciudat* (Teatrul „N. I. Ermolova"), *Sabia lui Damocles* (Teatrul de Satiră) și aici, *Oameni uitați.* Creatorii spectacolului, regizorul B. A. Lvov și pictorii-scenografi T. P. Guseva și V. M. Zaițeva, au dat piesei o soluție plastică cinematografică, cu decoruri proiectate pe un simplu ecran alb, costumele și recuzita păstrîndu-se cu consecvență numai în alb și negru. Jocul actorilor se armonizează cu sugestia de film a decorului, eliminîndu-se orice efect teatral, pentru a se mări senzația de piesă pe peliculă. De altfel, mi s-a părut că tonalitatea acestui spectacol — acțiunea piesei se petrece undeva în occident — vrea să sugereze atmosfera filmelor neorealiste italiene. Artistul emerit al R.S.F.S.R., N. N. Maiorov, a dat un relief deosebit rolului Doctorului, adîncind prin minuția psihologică a jocului său, problematica etico-socială a piesei: rechizitoriu împotriva intelectualului burghez izolat, rupt de popor, steril și găunos, frămîntat de valoarea propriei sale personalități. Piesa lui Nazim Hikmet aduce pe scenele sovietice un ecou dureros din realitățile sociale ale occidentului, din frămîntările unei intelectualități dezabuzate, în impasul valorilor prăbușite.

Sumarele însemnări despre cele cîteva spectacole văzute pe scenele moscovite poate că nu izbutesc — și vina e a noastră — să transmită îndeajuns atmosfera creatoare, febrilă, specificul contemporan inovator din teatrul sovietic. La Moscova, în centrul lumii socialiste, unde se dezvoltă vertiginos cele mai valoroase creații spirituale și materiale ale celei de a doua jumătăți a secolului nostru, teatrul tinde să fie la înălțimea contemporaneității în sensul ei deplin: să redea în profunzime bogăția spirituală a omului sovietic, care pășește în comunism, doritor de pace și de progres îmbelșugat pentru omenire.

T. Zamfir

SPRE ADÎNCIREA COLABORĂRII DINTRE AUTORI ŞI TEATRE

În numărul 10 al revistei noastre, un regizor de incontestabile merite, cîştigate în slujirea dramaturgiei noastre originale (Horea Popescu), declara ocupîndu-se de problema ridicării nivelului calităţii artistice a spectacolelor :

„...de calitatea artistică a spectacolului, de creşterea forţei de transmitere artistică-scenică a unui mesaj, noi regizorii socotim *în primul rînd* responsabil pe autorul piesei... E o cucerire definitivă a artei teatrale realist-socialiste : la baza spectacolului trebuie să stea textul cu valorile lui".

Această declaraţie — ca şi altele asemănătoare venite şi din partea altor slujitori ai scenei — este desigur de natură să prilejuiască satisfacţie autorilor dramatici. Dar, să recunoaştem — mai multă satisfacţie celor clasici decît contemporanilor în viaţă ! Teoretic, sîntem de acord că modul de exprimare a imaginii scenice e în funcţie directă de textul dramatic care îi stă la bază ; de asemenea, toată lumea e de acord că dramaturgia originală actuală e singură în măsură să marcheze particularitatea şi trăinicia teatrului nostru, această dramaturgie dînd, prin funcţie şi prin izvoarele ei, expresie naţională conţinutului socialist pe care-l promovează şi punînd premisele eficienţei scenice educative a mesajului ce transmite. Dar declaraţii de felul celei amintite, dacă fixează cu justeţe rolul dramaturgiei ca element de bază al spectacolului, se întorc adeseori practic împotriva dramaturgilor, cărora parcă li se reproşează exclusiv caracterul uneori mediocru, lipsit de har, iniţiativă şi eficienţă, al multor reprezentaţii de teatru la care asistă publicul nostru în ultima vreme. De data aceasta, justeţea declaraţiilor e îndoielnică, deoarece acele producţii le *semnează*, şi de ele *răspund* deci, şi slujitorii scenei — regizorii, actorii, scenografii — şi conducerile teatrelor (cu factorii chemaţi a le sprijini : secretariatele literare, consiliile artistice...). Căci, dacă în adevăr dramaturgul e responsabil de valoarea artistică a textului dramatic, se cuvine a se pune — şi în genere se şi pune — şi problema răspunderii celor ce selectează şi, apoi, promovează scenic acel text dramatic. Această precizare la capitolul responsabilităţilor, în dezbaterile privind nivelul artistic actual al spectacolelor noastre şi căile care pot duce la creşterea lui, ni se pare necesară. Pentru că ea pune pe primul plan — astăzi, cu o acuitate deosebită — o chestiune deseori discutată (tot pe plan teoretic — deşi vag şi superficial), dar, îndeobşte, neglijată, ori birocratic (şi statistic) înţeleasă pe plan practic : chestiunea relaţiilor dintre autorii dramatici şi teatre, a muncii teatrelor (a secretariatelor literare, a consiliilor artistice, a regizorilor şi conducerilor de teatre) cu autorii.

Sîntem în al 16-lea an de teatru nou, realist-socialist. Aniversarea Eliberării a prilejuit, printre altele, consemnarea bilanţieră a cuceririlor teatrului romînesc contemporan, sublinierea judicioasă a succeselor dobîndite pînă în prezent, înscrierea şi promovarea creaţiilor dramatice originale, a numeroaselor succese care şi-au dovedit viabilitatea şi care pot intra azi în fondul unui repertoriu permanent al teatrului romînesc de după 23 August. Mişcarea noastră teatrală nu se poate însă opri la aceste succese. Ea pretinde, pentru o sănătoasă dezvoltare, noi lucrări dramatice originale, capabile să dea impuls înnoitor, potrivit cerinţelor estetice sporite ale publicului, măiestriei scenice. Spectatorii aşteaptă încă marea piesă a Eliberării, marea piesă a zilelor noastre, spectacolul ţîşnit din frămîntările creatoare ale poporului, ale constructorilor socialismului. Publicul e setos de cît mai multe şi mai valoroase creaţii dramatice, în care să simtă vibrînd cu mare putere emoţională şi agitatorică patosul eroismului constructiv, contemporan, în care să recunoască imaginile şi care să-l înaripeze spre înălţătoarele perspective istorice-socialiste, către care năzuieşte. De necesitatea scrierii unor atari piese, teatrul nostru este convins. Să recunoştem însă că, pentru elaborarea lor, instituţiile noastre teatrale au făcut şi fac încă prea puţin. E drept, pe masa secretariatelor literare, ca şi în birourile conducerilor de teatru se află liste de autori, contracte şi angajamente, vrafuri de piese solicitate ori venite întîmplător la lectură, referate, discuţii proiectate, cu autorii, pe marginea pieselor lor. E neîndoios, iarăşi, că în teatre nu e absentă preocuparea pentru strîngerea legăturilor cu scriitorii dramatici. Preocuparea aceasta pare însă a se limita la aspectele, ca să zicem aşa, cantitative ale muncii teatrelor cu autorii, la consemnarea ei statistic-administrativă. Dacă urmărim însă *spiritul* acestei munci, descoperim în foarte dese cazuri, dacă nu dezorientare, în orice caz, o stare de neîngăduită pasivitate, de expectativă, de lipsă de pasiune creatoare, ale cărei rezultate se traduc firesc prin lipsă de eficienţă. Teatrele fac impresia că aşteaptă (în baza unui contract rece, ori independent de vreun contract) să le vină de la sine piesele bune (ori să le fie trimise); că, în faţa unor lucrări discutabile, se mulţumesc a semnala autorilor respectivi obiecţiile de cuviinţă, după care, pînă *vin* îndreptările cerute, *aşteaptă* iarăşi... Aşadar, raporturi de expectativă, reci, pasive, nu de la colaborator la colaborator, ci parcă de la client la furnizor. Rezultatele se traduc, firesc, fie prin lipsă de eficienţă în munca cu autorul; fie prin lipsă de continuitate şi de siguranţă în elaborarea repertoriilor, fie prin caracterul funcţionăresc al transpunerilor scenice şi deci lipsă de eficienţă *artistică* şi a spectacolelor (şi, ca urmare, prin amăgirea publicului, dacă nu îndepărtarea lui de teatru). În faţa unor atari rezultate, teatrele — regizorii şi ceilalţi factori ai producţiilor scenice — sînt dispuse să caute şi să găsească originea — cauzele — eşecurilor lor, exclusiv în valoarea artistică discutabilă a pieselor jucate, în lipsa de exigenţă artistică sau în lipsa de forţă creatoare a autorilor cu care, pasămite, au „lucrat"... E vremea, socotim, ca în arta prin excelenţă colectivă pe care o slujesc, teatrele să caute a vedea dacă nu cumva vina eşecurilor lor artistice (ca şi meritele succeselor lor) nu le revine şi lor, cel puţin în egală măsură, ca şi autorilor. Dacă nu cumva metoda pasivităţii şi a expectativei n-ar trebui înlocuită, în munca teatrelor cu autorii, cu o metodă *activă*, creatoare, pasionată, animată de un *colectiv* cu un solidar simţ de răspundere faţă de artă şi faţă de consumatorul de artă: publicul...

Ne vine în minte discuţia stenografiată de N. Gorceakov, în casa lui Stanislavski, în primăvara anului 1927. Se discuta despre... munca cu autorii şi despre necesitatea unor noi lucrări dramatice închinate revoluţiei. „Am citit tot ce mi-a trimis P. A., toate scenariile (spune K. S. Stanislavski); mai mult încă, am citit şi cîteva lucrări literare scrise de autorii acestor scenarii. Nu încape nici o îndoială că în ceea ce priveşte povestirile, nuvelele şi romanele, ei sînt de o mie de ori mai puternici decît sînt în dramaturgie. Acest lucru este firesc şi lesne de înţeles. Ei cunosc mai bine viaţa decît cunosc teatrul, arta dramatică, care are legile ei foarte specifice şi nespus de complexe. Va trebui să vorbesc despre aceasta în mod special cu ei".

Întreaga discuţie, în afara semnificaţiei ei, pilduitoare pentru preocupările marelui om de teatru faţă de dramaturgia contemporană, are rezonanţe nespus de semnificative pentru etapa actuală a activităţii teatrelor noastre. Cum punea problema Stanislavski, adresîndu-se colaboratorilor săi apropiaţi? „În general, invitaţi pe toţi scriitorii la teatrul nostru, la orice spectacol. Joacă noi dubluri într-un spectacol, invitaţi-i să le vadă. Are loc o serată a tineretului, autorii noştri să fie neapărat prezenţi! Încredinţaţi-le cîte o muncă precisă în teatru, daţi-le să citească piese, pentru a le cere sfaturi..."

Cum se „băteau" membrii consiliului artistic de la M.H.A.T. ca să nu-i piardă pe scriitorii în care presupuneau viitori dramaturgi?

„N. M. Gorceakov: Lăsaţi-mi-l mie pe Kataev. Are nişte nuvele minunate!...

I. S. Sudakov: Mie daţi-mi voie să mă ocup mai temeinic de Vsevolod Ivanov...

P. A. Markov: Înseamnă că vom face o piesă din *Povestiri despre partizani*.

K. S.: *Eu aş risca în acest sens* (s. n.) ... În nuvela *Trenul blindat 14-69*, există o încordare dramatică foarte puternică..."

Ştim cu toţii că din „riscul" lui Stanislavski s-a născut o piesă care a intrat în fondul de aur al dramaturgiei sovietice, ca şi un spectacol remarcabil, o pildă de spectacol realist-socialist intrat în toate antologiile teatrului sovietic. Ni se va spune poate că aceasta este un exemplu din istoria teatrului, cu valoare general didactică de interes teoretic documentar, cum, desigur, exemple din istorie rămîn colaborarea lui Shakespeare cu teatrul elizabethan, a lui Molière cu Comedia Franceză, a lui Cehov şi Gorki cu Teatrul Academic de Artă. Iată însă că am fost cu toţii în această stagiune martorii unor spectacole remarcable, îndrăzneţe, roade directe ale unei nemijlocite colaborări între un teatru şi autori, roade ale unei politici teatrale pline de pasiune şi partinitate pentru naşterea şi dezvoltarea dramaturgiei. Venind în întîmpinarea scriitorilor, a obţinut colectivul Teatrului Mossoviet succesele sale artistice, care marchează deopotrivă cu măiestria strălucitoare a realizărilor scenice, eficiența unui program ideologic și educativ, ancorarea temeinică în problematica majoră a contemporaneității. Spectacolele *Bătălie în marș* și *Zări necuprinse* nu s-au născut din corespondența politicoasă și plină de amabilități dintre secretariatul literar și autorii care au trimis la lectură niște manuscrise, nici din așteptarea răbdătoare sau iritată a unui răspuns din partea consiliului artistic. Teatrul a venit în întîmpinarea scriitorilor, sugerînd conflictul care-l interesa, forma dramatică corespunzătoare, expresia stilistică ce convenea cel mai bine profilului artistic al teatrului. Recenta și strălucita experiență a Teatrului Mossoviet ne-a confirmat încă o dată că forța caracterului scenic al operei dramatice, claritatea mesajului se desăvîrșesc numai prin nemijlocita și strînsa colaborare a autorilor cu colectivul artistic.

În dramaturgia noastră, în ultimul timp, au apărut nume noi, piese noi, teme noi. Inegale ca valoare artistică și ca forță dramatică, noile piese vor să aducă în scenă multiplicitatea aspectelor realității socialiste, procesul de formare a conștiințelor în actuala etapă istorică. Fenomenul acesta de efervescență creatoare, de căutări ale expresiei dramatice menite să îmbrace un conținut nou revoluționar, este în plin avînt. Remarca lui Stanislavski se potrivește în mare măsură tinerilor noștri autori dramatici : „Ei cunosc mai bine viața decît cunosc teatrul". Nu întîmplător se observă cum mulți din noii autori dramatici sînt de profesiune ziariști. Al. Mirodan, Dorel Dorian, C. Teodoru, Mariana Pîrvulescu au „intrat" în teatru cu experiența și cunoașterea vieții, îndeosebi în calitatea lor de activiști ai condeiului, de gazetari , cerînd însă teatrului să-i sprijine în mod deosebit, pentru cauza teatrului însuși. Cu promptitudine, cu pasiune și interes. Pasivitatea în care se complac unele teatre, așteptînd „să iasă ceva" din vraful de manuscrise de pe mese, nu va naște niciodată un spectacol valoros, menit să atragă și să pasioneze publicul, să stimuleze climatul creator în sînul colectivului.

Inițiativa creatoare în munca cu autorii este un deziderat primordial, ce se impune cu necesitate mișcării noastre teatrale. Desigur, nu putem trece cu vederea că realizări îmbucurătoare s-au constatat în unele teatre. Teatrul Municipal a dovedit un interes susținut, acordat autorilor dramatici, debutanților ca și condeielor încercate. De aceea, Teatrul Municipal poate anunța cu mîndrie o stagiune formată aproape exclusiv din piese originale, pe teme contemporane. Și Teatrul Armatei se ocupă cu stăruință de zămislirea unor piese originale corespunzătoare profilului său specific. Nu putem trece cu vederea intenții asemănătoare, încununate de unele rezultate rodnice, la Teatrul Muncitoresc C.F.R. sau la teatrele de stat din Timișoara, Constanța, Satu Mare.

Prima scenă a țării, Teatrul Național „I. L. Caragiale", dovedește de asemenea, de la sfîrșitul stagiunii trecute, înțelegere față de lucrul cu autorii. Activitatea desfășurată în această direcție e, în momentul de față, mai aplicată. S-a creat un cenaclu de literatură dramatică, s-au format comisii restrînse în cadrul consiliului artistic, cu sarcina de a duce la bun sfîrșit, împreună cu autorii, piesele ce prezintă interes și perspectiva de a deveni lucrări valoroase. Secretariatul literar a alcătuit liste de autori ce urmează a fi solicitați să scrie și cu care se va lucra în viitor. Vrem să nădăjduim că aceste proaspete și bune inițiative nu vor rămîne fără roade, că ele vor contribui la creșterea calității dramaturgiei noastre originale ; că ele vor lăsa în umbra amintirilor neplăcute metodele de lucru pe care le definea indiferența și care lăsau nu de mult nerezolvate — vreme de peste un an — manuscrisele depuse de unii dramaturgi pe masa secretariatului literar sau a conducerii teatrului. Salutăm cu bucurie inițiativa Teatrului Național privitoare la noile forme de colaborare cu autorii debutanți (încredințați că teatrul nu va pierde din vedere necesitatea de a lucra mai departe și de a-și ține aproape și pe dramaturgii promovați de el). E semnul că există în teatru interes pentru lucrările lor, de a se apleca asupra lor, pentru a le aduce împlinirea artistică vrednică unei promovări scenice de valoare. Purtăm nădejdea că acest interes este însoțit și de pasiune tovărășească și creatoare. Căci, atîta timp cît va lipsi pasiunea față de dramaturgia originală, cît timp munca teatrelor cu autorii va avea un caracter cenușiu de obligație administrativă, dorința de a realiza marele spectacol al zilei de azi nu va fi decît întîmplător împlinită. Marele spectacol se va realiza numai în *teatru* ; numai lucrînd cu autorul, se poate ajunge la textul generos, dorit și menit a da rezultate reale, nu formale. Cu asemenea împliniri de formă, cu asemenea realizări aparente, lipsite de adevăr artistic și eficiență educativă, bune doar pentru liste statistice, se pot mîndri destule teatre, chiar de la începutul acestei stagiuni.

S-a văzut, de pildă, din spectacolele recente ale unor teatre, că fixarea pripită asupra unor piese neîmplinite din punct de vedere artistic (deci și ideologic), precum și o prea superficială oprire a respectivelor teatre la munca pentru înlăturarea slăbiciunilor au dus la spectacole mediocre, confuze, derutante, pe bună dreptate criticate (*Din noapte spre zori* — Teatrul Armatei ; *Descoperirea* — Teatrul Muncitoresc C.F.R. ; *Nopți de august* — Teatrul „Nottara“), la irosirea muncii colectivului artistic. Lipsa de exigență a teatrelor în fața pieselor nefinisate, lipsa de fermitate și de perseverență în înlăturarea greșelilor și în îndreptarea neajunsurilor. duc la îndepărtarea publicului, la spectacole „unice“ sau cel mult de 2—3 ori reprezentate pe o stagiune. Și ce poate fi mai dureros pentru un teatru, pentru un colectiv care a muncit cu conștiinciozitate, a depus eforturi, a cheltuit energie — și desigur sume însemnate de bani — decît să vadă cum, după cîteva spectacole, costumele și decorurile sînt depozitate la magazie, rebutate, odată cu spectacolul care nu poate, nu se mai lasă a fi programat? Aceasta nu este decît consecința firească a unei munci întîmplătoare, lipsită de orientare și de perspectivă, lipsită de profunzime și de obiectiv, a teatrului cu dramaturgul. Uneori, asemenea rezultate apar de pe urma atitudinii îngăduitoare față de caracterul schematic al unor lucrări dramatice, decretate „valabile“, pentru că „atacă o temă importantă“ dar în fond condamnabile, cu atît mai mult cu cît tema importantă este compromisă dacă încape în cadrele unei reflectări dramatice certate cu arta. Acceptarea pripită a unor lucrări, cedarea în fața insistenței unor dramaturgi zoriți să-și vadă cît mai degrabă textul pe scenă, duc de asemenea la spectacole cenușii, a căror eficiență artistică negativă reclamă, după premieră, refaceri succesive, fapt care compromite de data aceasta atît pe dramaturg cît și teatrul respectiv, fără a mai pune la socoteală eventualitatea că asemenea reparații pe parcurs sînt îndeobște precare și rareori cu adevărat salutare. Așa s-a întîmplat cu ultima piesă a lui Teofil Bușecan, *Dialog în parc*, sau cu *Descoperirea* lui Everac. Să nădăjduim că munca pentru refacerea *Nopților de august*, la care țin deopotrivă autorul ca și Teatrul „Nottara“, va avea roade bune. Să mai nădăjduim că teatrele vor evita de acum încolo asemenea prilejuri de refacere.

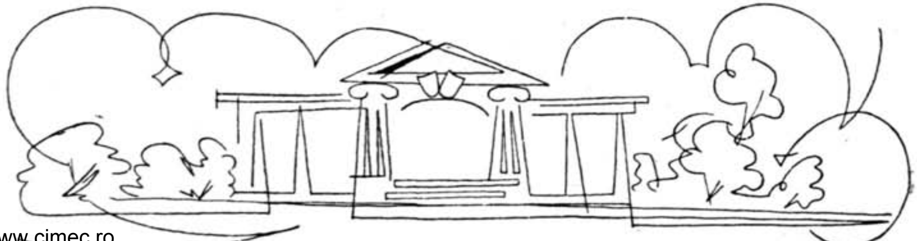
O altă atitudine, aparent opusă lipsei de exigență dar în fond dovedind și ea indiferență față de soarta dramaturgiei originale — și a artei teatrale ca atare — este „exigența“ pînă la anulare, respingerea fără drept de apel, prin sentințe categorice, manifestată de unele teatre în fața unor scrieri dramatice. Departe de a arăta exigență, asemenea atitudine denotă adesea teamă, lipsă de răspundere, dacă nu lipsă de competență în organizarea și ducerea la bun sfîrșit a muncii cu autorul.

Prea puține sînt eforturile depuse de teatre pentru obținerea pieselor dorite de ele. Prea puțină pasiune și avînt depun secretariatele literare, pentru această cauză vitală în dezvoltarea teatrului nostru. Munca secretariatelor literare se mărginește, de cele mai multe ori, la lectura mecanică a manuscriselor, la notarea unor observații mai mult sau mai puțin formale și la transmiterea acestora — sec și cu argumentare îndoielnică — către autori. În consiliile artistice se iau uneori în considerație, mai ales piesele care oferă roluri pentru unii sau alții dintre actorii membri ai respectivelor consilii. De foarte multe ori, constatăm și o totală lipsă de concordanță între activitatea secretariatelor literare și cea a conducerilor teatrelor (respectiv, a consiliilor artistice).

Caracterul îndrumărilor teatrului, la rîndul lui, necesită o analiză temeinică. Doi tineri autori, relatînd despre colaborarea lor cu Teatrul „Nottara“ (colaborare fructuoasă și pozitivă pînă la ora actuală), au făcut o remarcă pe care o considerăm aptă de a fi generalizată : „Îndrumările teatrului se referă în general la caracterul «tehnic», să spunem scenic al piesei. Cît despre obiecțiile la conținut, ele au fost mai puține... Oamenii din teatru nu cunosc viața !“ Într-adevăr, în ce măsură secretarii literari, regizorii, actorii pot da sugestii serioase, vrednice a fi luate în seamă, menite să îmbogățească o piesă despre, bunăoară, viața oamenilor de pe șantierul unei hidrocentrale, ori despre frămîntările unor mineri sau aspirațiile unor țărani din regiunea Constanța colectivizată, dacă ei nu cunosc acești oameni și realitățile în care aceștia trăiesc, decît din relatările presei scrise ori radiodifuzate ? Vera Marețkaia, da. Ea a putut să-i sugereze lui N. Virta un spor de trăsături de caracter eroinei din *Zări necuprinse*, trăsături menite să facă mai semnificativ și mai viu universul spiritual al Rakitinei — secretar raional de partid. Căci actrița sovietică cunoaște îndeaproape pe eroii rolurilor sale.

Pretindem factorilor răspunzători din teatre, strădulnța de a cunoaște profund, temeinic, realitățile și oamenii zilelor noastre — așa cum o pretindem scriitorilor. Altfel, cum poate veni teatrul în întîmpinarea dramaturgilor, în întîmpinarea publicului, cum poate ajunge el să oglindească realitatea şi perspectivele realităţilor noastre ? Pentru ca în piesele noastre să răsune limpede, emoţionant, mesajul conştiinţelor socialiste, pentru ca perspectiva clară a viitorului să apară hotărîtoare, pentru ca spectacolul să-i *uimească* pe constructorii socialismului — cum doreşte tot Horea Popescu — prin artă şi adevăr artistic, prin profunzime spirituală şi strălucire scenică, teatrele (adică : regizori, actori, artişti-scenografi, secretariate literare, consilii artistice, conduceri) trebuie să-şi concentreze eforturile în elaborarea prealabilă şi în comuniune de muncă cu autorii, a unui text cu însuşiri capabile să genereze asemenea virtuţi. Desigur în munca teatrelor cu autorii se impune un întreg şi vast program de măsuri organizatorice, de iniţiative, personale şi colective. Dar ele nu se vor traduce în creaţii dramatice decît în măsura în care această muncă va conţine pasiune, exigenţă, avînt creator. Teatrele, adică conducerea respectivă, consiliul artistic şi secretariatele literare, trebuie să ajungă a fi primele în măsură să-şi dea seama dacă lucrările dramatice prezentate, la care lucrează şi pe care vor să le reprezinte, corespund intenţiilor ideologice şi artistice ale programelor lor de activitate, dacă sînt înzestrate cu forţa educativă necesară, dacă tema şi realizarea lor artistică pot trezi interesul publicului şi vor fi în măsură să-i stimuleze preocupările. Numai în acest chip, teatrele vor ajunge — şi cu simţul întregii lor răspunderi faţă de textul dramatic — la o adevărată şi plină de perspective etapă de creştere a valorii artistice a realizărilor lor scenice.

Stagiunea în curs trebuie să marcheze această creştere a valorilor artistice în teatrul nostru. Nu ne îndoim că avîntul spre acest stadiu va porni — pretutindeni pe întreaga reţea a teatrelor noastre —, de la sporirea coeficientului de exigenţă nu numai faţă de lucrările dramatice, dar şi faţă de munca pentru desăvîrşirea artistică a respectivelor lucrări dramatice.



Horia Bratu

PAUL EVERAC SAU ÎNSUŞIRILE ŞI NEAJUNSURILE UNUI DEBUT

Dramaturg prolific, Paul Everac a ajuns la a patra piesă fără a se fi bucurat din partea criticii de atenţia corespunzătoare. Debutul său, în „Viaţa Romînească“, cu o piesă care vădea un real talent — *Poarta* — a fost remarcat la început doar de revista care l-a publicat şi de „Tribuna“ din Cluj printr-o notiţă[1]. A doua sa piesă — *Ferestre deschise* —, un reportaj dramatic de o pregnantă actualitate despre Hunedoara, a fost tocmai pentru acest motiv discutată mai pe larg. Trecîndu-se însă cu uşurinţă peste scăderile ei artistice, bătătoare la ochi. Iar *Explozie întîrziată*, care se vrea piesa sa de rezistenţă, nu a fost încă nici ea discutată în presă, în schimb *Descoperirea*, fără îndoială cea mai slabă din piesele sale de pînă acum, nu a mai fost absolvită de critică pentru motive circumstanţiale. Adevărul este că dacă există astăzi un autor dramatic care să aibă într-adevăr nevoie de ajutorul criticii, apoi acesta este Paul Everac. Ne găsim în faţa unui autor de talent, care poate să facă lucruri din cele mai bune, şi un autor care tinde şi reuşeşte să-şi valorifice talentul în realizări aproape rotunde — cum este însăşi piesa sa de debut *Poarta* — dar care este capabil să şi cadă în platitudine şi în închistare.

Poarta este tipul de dramă ţărănească ce tinde să răstoarne ideea greşită a reducţiei psihologice a ţăranului. Întîlnim aceeaşi problematică aici ca şi în piesa lui Horia Lovinescu *Citadela sfărîmată*, problematică transpusă însă în mediul ţărănesc: destrămarea familiei chiabureşti. Eroul principal al piesei, Stancu Văratecu, îşi apără prin mijloace dubioase o avere agonisită într-un chip tot atît de dubios, căci tînărul Gheorghe, proaspăt ieşit din armată, este proprietarul de drept al unui loc pe care îl stăpîneşte acum Stancu. Conflictul izvorăşte din două surse: în primul rînd, din dragostea lui Gheorghe pentru fata lui Stancu, Leana (personajul pozitiv al familiei Văratecu); aici avem de fapt de-a face cu un tablou foarte uzitat în ultimele piese cu temă ţărănească: eroul pozitiv, îndrăgostit de fata eroului negativ. În al doilea rînd, conflictul izvorăşte din poziţia lui Stancu, refractar oricăror sugestii oricît de depărtate, cu privire la comasare, întovărăşire etc. Paul Everac a dezgolit esenţa mincinoasă a poveştilor despre căpătuirea cu pămînt şi avere prin muncă cinstită, introducînd în acest scop o intrigă laterală, care vine să întărească ideea fundamentală a piesei. Lăcomia chiaburului a înghiţit pînă şi postaţa, mare cît umbra părului răsădit pe ea, a vecinului sărac, Gavrilă. Stancu nu poate ieşi din încercarea la care îl supun noile relaţii socialiste.

De fapt însă, elementele care încearcă să concretizeze suflul de viaţă nouă în piesa lui Everac, sînt destul de timide. Acţiunea este limitată la un cadru mărginit, închis, şi, înăuntrul ei, se consumă dramele pe care le generează proprietatea, setea de înavuţire. Universul închis, limitat, îngust, în care se desfăşoară acţiunea piesei, are o influenţă dăunătoare şi asupra finalului piesei. (Finalul constituie latura slabă a pieselor lui Everac.) Încercarea de a da foc casei lui Stancu, de a arde microbii exploatării şi despotismului — oricît ar fi destinată să traducă o „aspiraţie dreaptă“, setea de justiţie — rămîne o izbucnire copilărească. În nici un caz, nu reprezintă finalul potrivit pentru o piesă din actualitate.

În mod firesc, gîndul ne duce, în ciuda diferenţelor specifice, la romanul lui Marin Preda, *Moromeţii*, care, fără îndoială, a jucat în cazul piesei lui Everac, rolul unui model. Şi în piesa lui Everac, eroul central este „omul de la margine“, paria vieţii satului, desconsiderat de cei din jur, însă superior acestora prin sensibilitate şi puritate sufletească. Idila dintre Gheorghe şi fata lui Văratecu reproduce un episod notoriu din *Moromeţii* — dragostea dintre Polina, fata chiaburului Bălaşi, şi Birică. S-a încercat de asemenea — în mod nu întru totul nejustificat — apropierea dintre Moromete şi Stancu Văratecu; apropierea e greşită, căci Stancu este chiabur şi Moromete mijlocaş; pe unul îl doboară pofta de înavuţire, incompatibilă cu tendinţele socialismului; celălalt este victima pauperizării păturilor mijlocii în capitalism. (Everac însă învață de la Marin Preda, mai ales sub raportul analizei reacțiilor psihologice, a mișcărilor intime sufletești și — incontestabil — în direcția lexicală. Nu este aici vorba de mimetism, ci de asimilare creatoare).

---

[1] Mult mai tîrziu, în „Contemporanul“ şi în „Teatrul“.

Poarta a pus în evidență calitățile fundamentale ale lui Everac: arta dialogului, stăpînirea foarte subtilă a limbajului diferitelor straturi sociale. În piesa lui Everac, țăranii vorbesc firesc, fără ostentație neaoșistă, și scriitorul controlează cu abilitate debitul verbal al personajelor. Dramatismul propriu-zis al conflictului nu este însă în mod corespunzător scos în relief, iar comportarea concretă a personajelor este departe de a fi atît de tranșantă pe cît o cer situațiile. În al doilea rînd, oscilațiile lui Gheorghe între poziția unui orfan care acceptă orice compromis pentru a putea întemeia o familie și revolta împotriva orînduielilor chiaburești — și care ar fi putut da naștere la un personaj complex, memorabil — apar punctate cam hibrid, inconsistente. De aceea, unii critici (Em. Mandric în „Teatrul") au și ajuns la concluzia — nemotivată în esență — că între cele două atitudini ale lui Gheorghe ar fi existat o incompatibilitate de structură.

***

Piesa următoare a lui Everac a adus o lărgire a perspectivei și a problematicii.

Dacă în *Poarta*, personajele pozitive manifestau tangențial însetarea de ceva nou, de ceva altfel întocmit, fără să știe precis ce (vezi, de pildă, Gheorghe, de o naivitate condamnabilă în relațiile cu Văratecu; legat destul de vag de aspirațiile țăranilor muncitori din sat), în *Ferestre deschise* se pun direct problemele conștiinței socialiste. Ca și în *Poarta*, titlul este simbolic. Aici nu mai este vorba de o „poartă", de linia de demarcație dintre cele două lumi, ci de-a dreptul de „ferestre deschise", de viziunea către o lume nouă. Prin numeroase aspecte, piesa reprezintă o polemică cu teoria care desparte viața personală de conflictul de producție, cu tradiția schematismului, a umanizării artificiale. Problema numărul unu care agită pe locatarii blocului hunedorean este lupta pentru cocs, și autorul nu se sfiește să o pună. Însăși desfășurarea acțiunii ne duce cu necesitate în interiorul uzinei, sorgintea tuturor frămîntărilor din bloc. Deși se pornește de la mărunțișurile cotidiene ale blocului, de la flirtul nevinovat al Rozicăi, sau jocul de șah al chimistului Rădulescu-Firu, de la convorbirile telefonice ale doamnei inginer Calistrat, sau grijile de bunică ale Terezei Schöner, autorul surprinde cu talent particularitățile eroilor săi, îi conturează și-i face să trăiască în fața noastră cu preocupările lor personale integrate efortului constructiv general. Paul Everac a găsit, ca dramaturg, un limbaj direct, firesc eroilor săi, dîndu-le uneori și bogate accente de umor de bună calitate. Astfel, procesul sufletesc al lui Stelică Fotea, tînărul aparent neserios, care bravează, utilizînd jargonul bulevardier, și care reușește în cele din urmă să cîștige încrederea maistrului Sudrigean, relevîndu-și adevăratul conținut sufletesc, este un personaj bine realizat și drag spectatorilor. De asemenea, o altă „fereastră" a cărei poveste capătă ecouri și e mișcată de resorturi mai complexe, este a lui Frențiu Teodor, care nu mai vrea să fie „corcolit" de bunică-sa Tereza și nici să fie dat la o muncă mai ușoară.

Piesa lui Everac pune din plin problema valabilității „pieselor-reportaj" și a măsurii în care noțiunea de reportaj sau de frescă poate supini lipsa acțiunii. Că tablourile care se succed posedă o anumită vioiciune, că și simpla însăilare de fapte poate uneori duce la o viziune de ansamblu, aceasta este în afară de orice îndoială. A expune însă într-o însăilare monotonă, fapte care se cer în fond redate cu cea mai mare acuratețe posibilă, fapte care închid fiecare o întregă dramă, a rezolva „stante pede" conflicte de viață însemnate, nu ni se pare a fi condiția cea mai proprie unei adevărate realizări dramatice. Dovadă, înseși dificultățile pe care le întîmpină autorul, obligat, la capătul unei piese destul de lungi, să dea un „sfîrșit fericit" dar mai mult virtual, fiecăreia din feliile de viață expuse, să înghesuie, la sfîrșit, numeroasele drame și soluții improvizate, într-un tablou lungit peste măsură. Transformarea bruscă a Rinei Calistrat, care se întoarce pocăită la soțul ei, aplanarea rapidă a începutului de conflict din familia Urlea, care în viață ar fi putut da naștere unei drame cu puternice implicații ideologice, toate acestea demonstrează fără îndoială că piesa lui Everac este o casă cu prea mulți locatari și, pe deasupra, nefinisată.

Explozie întîrziată este, probabil, piesa de rezistență a lui Everac. Urmărind să facă „dramă de idei", Everac transformă un subiect tipic de dramă de familie, într-un conflict de mare rezonanță socială.

Everac rezistă tentației de a zugrăvi în alb și negru. Alături de un tip foarte limpede conturat în sens pozitiv, cum este Vintilă Gîrțu, Fana și Valeriu sînt eroi surprinși în plin proces al evoluției lor, treaptă cu treaptă. În mod surprinzător, intervenția lui Vintilă nu duce la destrămarea căsniciei, ci la dăinuirea și purificarea ei. Everac s-a abătut și aici — și cu un profit evident pentru desfășurarea piesei — de la linia „tradițională". Conflictul piesei nu este un conflict sentimental, ci unul ideologic, iar problema principală nu este „pe cine iubește Fana?", ci „cum poate o femeie cinstită să iasă din sfera de atracție a conformismului mic-burghez ?". De aceea, semnificativ nu este cu cine va rămîne pînă în cele din urmă eroina, ci care este drumul pe care-l alege. Nici problema lui Valeriu nu este „dacă va rămîne sau nu bărbatul Fanei" sau „renunță ori nu la cabinetul particular ?", ci : „este medicul Valeriu Cristea recuperabil pentru o existență demnă, dedicată lecuirii celor mulți ?". Iubirea, profesia, vocația, cariera — toate acestea sînt dezbătute ca probleme de conștiință, dimensiunea afectivă și sentimentală fiind mereu corelată cu implicațiile etice ale comportării personajelor.

Toate personajele din piesa lui Everac sînt personaje „cu trecut", dar acest trecut nu apasă, ci purifică. Toți eroii lui Everac sînt înzestrați cu o biografie „forte" și retrospectivele îi avantajează. Chiar asupra lui Valeriu, trecutul exercită o influență pozitivă și se pare că eroul a cultivat cu fervoare în tinerețe o anumită repulsie pentru perturbările și compromisurile pe linie profesională.

Ceea ce-i unește pe cei trei protagoniști ai piesei lui Everac este faptul că toți trei vin „de jos". Eliminînd prezentul, „explozia" este destinată să reactualizeze și să revalorifice un anumit fond structural. Nici Valeriu, nici Fana nu pot rămîne indiferenți față de această reactualizare a propriei lor tinereți. Către sfîrșitul piesei descoperim astfel, surprinși, că limbajul nou pe care îl utilizează Vintilă nu este chiar atît de străin soților Cristea. Probitatea profesională va topi rapid în conștiința lui Valeriu Cristea cinismul placid și mercantilismul în care s-a complăcut, în timp ce Fana nu a avut nevoie de prea multe șocuri pentru a-și reîncarna idealul ratat al tinereții. Cu Valeriu Cristea se întîmplă, într-un sens, fenomenul observat în legătură cu Gheorghe din *Poarta*. Contradicțiile personajului nu se organizează într-un tip complex. În general, dezbaterea ideologică ce animă personajele nu se desfășoară la înălțimea punerii inițiale a problemei, ci liniar, monocord, lăsînd la o parte tocmai acele aspecte care ar fi putut duce la lărgirea problematicii, la profunzime. Ideea *datoriei intelectualilor* față de popor, față de socialism, care ar trebui să constituie unul din pilonii piesei, este demonstrată într-o factură intuitivă prin imagini de pe locuri de producție, unde munca fizică este anevoioasă, grea, și prin referințe la „trecutul" cinstit al personajului, care joacă rolul unui argument hotăritor.

Și în această piesă, Paul Everac face dovada calităților lui în arta replicii. Dialogul este inteligent, nuanțat, nu lipsit de subtilitate, eliberat de verva facilă, juvenilă ; iar felul în care este condusă acțiunea, trădează o anumită abilitate, lipsită de stîngăciile debutantului. Spre deosebire de *Ferestre deschise,* unde probleme de mare rezonanță sufletească sînt trecute în revistă cu o dezinvoltură excesivă, aici autorul se concentrează asupra unui eveniment sufletesc, pe care îl radiografiază cu minuțiozitate, uneori cu adîncime. Piesa are o factură alertă, iar un anumit subtext caustic la adresa intelectualismului mic-burghez însoțește mereu duelul verbal, pentru ca la sfîrșit diatriba să țîșnească fățiș într-un adevărat rechizitoriu la adresa pretinsei superiorități a muncii intelectuale :

VINTILĂ : Dar dacă frigiderul s-ar apuca într-o zi să toarne frig real ? Dacă deschizîndu-l, ați vedea dintr-o dată pe omul care stă iarna și păzește podul? Stă acolo, nu poate face nimic altceva decît să stea, să stea și să stea — cîteva ore, de sute de ori cîteva ore. Du-te puțin în locul lui, lasă-l să vină el aici să se-ncălzească nițeluș. Stai în locul lui, nu te mișca! Să vină el să ia dulceață. Să rămînă aici, să-l facem doctor. Dumneata vii cînd te-o durea ceva, bineînțeles dacă ai bani. Nu zău, de ce să păzească el podul și noi nu ? E podul lui ? Nu-i podul pe care trecem noi ?

Din problematica expusă mai sus, rezultă avantajele și dezavantajele formulei adoptate de Paul Everac. Dacă situșia inițială a personajelor este văzută corect și conformismul mic-burghez demascat cu acuratețe și minuțiozitate, procesul de transformare și de eliberare de acest conformism este întrucîtva grăbit și redus la o desfășurare liniară. Dramatismul propriu-zis al situațiilor și fervoarea dezbaterii ideologice rămîn abia sugerate și nu sînt lăsate să se dezvolte. Everac, care are facilitatea dezbaterii de idei, lasă adeseori impresia că mizează prea mult pe această facilitate. Ceea ce impresionează de obicei la o piesă de idei este valoarea exemplară a dezbaterii, complexitatea ei. Replica la Everac surprinde adeseori prin subtilitate, nu însă prin acuitate și se recunoaște ceva artificial, factice, în progresiunea dezbaterii, uneori simple considerații de mașinărie dramatică.

Everac nu este dramaturgul care să lungească peste măsură desfășurarea acțiunii, lucru care se vădește cel puțin în trei din cele patru piese care au apărut pînă acum. În multe privințe, are asemănări cu maniera dramatică a lui Lovinescu : capacitatea de a găsi în momentele cotidiene situații dramatice, de a intui într-un fapt de viață o posibilă dezvoltare „rotundă", implicațiile etice și sociale ale vieții de familie (problema destrămării familiei burgheze, analiza conformismului mic-burghez), căutări în tehnica dramatică, abordarea diferitelor formule ale teatrului clasic și ale teatrului de idei modern etc. Everac are însă o arie mai largă de desfășurare și a abordat cu succes subiecte din mediul țărănesc și, cu unele rezultate apreciabile, din mediul muncitoresc *(Ferestre deschise)*. În schimb, Horia Lovinescu este mai reținut, mai matur, mai ferit de inegalitățile izbitoare care domină febrila productivitate dramatică a lui Paul Everac. Acest lucru se vădește cu precădere în ultima piesă a lui Everac *Descoperirea* — cea mai slabă din piesele scrise pînă acum.

***

Subiectul este scos din lupta ilegală a partidului : surprinde și de data aceasta simțul spectaculosului, modul în care Everac încearcă să toarne în rama unui conflict de familie o dezbatere ideologică. Patriotismul și comuniștii ; războiul și datoria de oștaș (sîntem în timpul războiului antonescian) ; loialitatea față de pretinșii aliați și datoria revoluționară ; toate acestea dezbătute de muncitori ceferiști. Dar piesa dovedește o cunoaștere cu totul aproximativă a evenimentelor care au premers actului de la 23 August. O succesiune neverosimilă de acțiuni de sabotaj, lipsite de o elementară organizare și compromițîndu-și în mod direct eficacitatea ; instrucțiuni ultrasecrete transmise prin megafon și telefon ; o conspirativitate lacunară sub toate aspectele ; o atmosferă de mafie și de guerille în plin oraș ; toate acestea dovedesc o cunoaștere insuficientă a muncii și luptei ilegale, a genezei insurecției armate, și în general o concepție și o viziune total deficitare asupra ilegalității.

Dacă *Explozie întîrziată* reprezintă într-un anumit sens sumum-ul calităților lui Everac, *Descoperirea* reprezintă o sinteză a defectelor. Autorul a încercat aici să unifice tehnica „vieților paralele", pe care o folosise întrucîtva cu succes în *Ferestre deschise,* cu drama psihologică. Subiect pasionant, teatral prin excelență, apt a fi tratat în dramă psihologică, pe un fundal istorico-social zguduitor, drama personală a locotenentului Nelu Docan — care lichidează din conștiința sa roadele unei educații antipopulare și trece, cu trup și suflet, de partea insurecției, descoperind pînă la urmă sensul adevărat al patriotismului — putea fi cu totul vrednică de atenție. Dar rămînem în această privință dezamăgiți. Schimbarea de atitudine a tînărului Docan pare a fi determinată mai mult de teama de a nu-și pune în primejdie de moarte familia, decît de reala sa clarificare politică. Cîteva discuții filozofice și divulgarea unor secrete de partid — încă în momentul în care Docan mai are o mentalitate profascistă — nu rezolvă problema, unitatea familiei este restabilită înainte de a fi vorba de unitatea ideologică. Eroul rămîne la suprafața zbuciumului său „interior", perorînd necontenit și neconvingător, în sînul familiei și în afara ei. Ultima sa perorație, definitivă, încheie de fapt penultimul act. Amator necorigibil de întorsături senzaționale, Everac mai adaugă piesei încă un act, în care e vorba de o adevărată „mișcare de învăluire" a unui ofițer hitlerist de către insurecționiști. Cînd ceea ce era nevoie aici era o substanțială dezbatere de idei, o confruntare morală și ideologică, care să pregătească marea și fundamentala „descoperire" pusă pe seama eroului.

Dialoguri vii, portrete fugare, unele ciocniri de idei care răsună cu o surprinzătoare prospeţime nu pot să şteargă impresia de gratuitate, de superficialitate, pe care o lasă piesa în ansamblul ei.

***

Din cele de mai sus, se desprinde portretul unui dramaturg înzestrat, cu un condei lesnicios, cu o mare capacitate de înregistrare şi de reproducere a comportărilor verbale, cu un simţ deosebit al situaţiilor dramatice, cu o vădită stăpînire a tehnicii dialogului. Lui Everac îi sînt accesible psihologia şi limbajul ţărănesc contemporan, dar nu-i este străină nici înţelegerea mediului muncitoresc; el se mişcă cu multă facilitate în drama de idei, concepută fără diletantism şi fără aer doctoral deplasat. El are o adevărată intuiţie a momentelor culminante, pe care însă — aşa cum am arătat — le exploatează excesiv.

Asemenea calităţi, completate de un debut promiţător, urmat de o succesiune fulgerătoare de piese, ar fi trebuit să-i asigure o carieră plină de succese. Totuşi, creaţia lui Everac este mereu handicapată şi supusă celor mai neaşteptate fluctuaţii. De ce?

În primul rînd, din pricina grabei. Neglijarea muncii de finisare este adesea evidentă. Problemele care stau în faţa lui Everac ca dramaturg ţin însă, în primul rînd şi în mod direct, de adîncirea conţinutului creaţiei sale. Everac dramatizează rapid, fără a depune eforturi, fără eforturi mai îndelungate, pentru a descoperi şi dezvolta toate implicaţiile unui subiect (în genere generos), ale unor probleme (în genere interesante). De aceea, eroii lui — chiar într-o piesă de idei care se sprijină pe nuanţe, ca *Explozie întîrziată* — dau impresia lipsei de complexitate, în raport cu problematica în care sînt angajaţi prin datele iniţiale ale existenţei lor. În acest fel, dezbaterea din piesele sale, prezentată cu o vioiciune ce-i este proprie, dobîndeşte, în ciuda substanţei ei nu lipsite de interes, un caracter ilustrativ şi deci limitat. Finalurile vădesc o deficienţă fundamentală a dramaturgiei lui Everac: nu reflectă numai o construcţie rea a pieselor, ci incapacitatea de a duce la capăt în mod dramatic un conflict, iniţial bine conceput.

Formula care convine cel mai mult lui Everac în momentul de faţă este drama cu puţine personaje şi care îngăduie dezbaterea adîncă a unei probleme bine definite. Tendinţa de a aborda un cerc prea larg de probleme nu-l duce la rezultate prea strălucite. Îndeosebi, în formula pieselor-reportaj, care — la prima vedere — pare atît de lesnicioasă (Everac o adoptă în *Ferestre deschise* şi în parte în *Descoperirea*), rezultatele se dovedesc, într-o anume măsură, deficitare. Căci piesa-reportaj cere o mai mare capacitate de selectare, o mai mare capacitate de sintetizare decît alte genuri de piese.

***

Piesele lui Everac — cu însuşirile şi mai ales cusururile lor — semnalează o dată mai mult necesitatea unei mai exigente şi mai stăruitoare munci din partea teatrelor cu autorii dramatici.

Factorii răspunzători din teatrele Muncitoresc C.F.R. şi „Nottara" ar fi trebuit să ducă pînă la capăt — şi fără să facă nici o concesie de ordinul conţinutului sau al expresiei artistice — realizarea textelor pe care le voiau reprezentate pe scenă şi pe care efectiv le-au reprezentat. Astfel, multe din neajunsurile semnalate de presă — în legătură cu piesele lui Everac — ar fi fost, fie înlăturate, fie mult atenuate. (Lucrurile sînt la fel de valabile şi pentru *Poarta* la Sibiu, sau la Iaşi, pentru *Explozie întîrziată* la Arad şi Ploeşti.) La rîndul lui, Everac, dramaturg cu reale posibilităţi, căruia îi stau larg deschise porţile templului Thaliei, trebuie să ţină seamă că fundamentala condiţie pentru a obţine acolo un loc de prim rang este adîncirea filozofică (a problematicii) şi psihologică (a caracterelor) pieselor lui, ca şi, fireşte, renunţarea la graba de a se vedea publicat şi jucat, la linia minimei rezistenţe în îndreptarea deficienţelor ce i-ar fi semnalate.

Gvozdilin — „...mai deştept decît Rockfeller“

„A ucide cu arma artei tale pe duşmanul societăţii... înseamnă a arăta spectatorului întreaga esenţă sufletească a acestuia, toate izvoarele şi resorturile comportării lui sociale negative...“

K. S. Stanislavski

Gvozdilin, capitalistul din *A treia, patetica,* nu este primul ticălos cu care mă întîlnesc în dramaturgia contemporană. Ultima dată am dat de faimosul Bucşan în *Ultima oră* de Mihail Sebastian. Bucşan şi Gvozdilin fac parte din aceeaşi familie rapace, avidă de aur, fără scrupule, egoistă pînă la crimă şi văduvă de sentimente umane. Numai că nu au activat în aceleaşi condiţii istorice, viaţa lui Gvozdilin putînd fi privită ca o prefigurare a vieţii celuilalt.

Mijloacele moştenite de la Bucşan nu mi-au ajutat să-l cunosc pe Gvozdilin, căci e o mare deosebire psihologică între ei, totuşi : primul stăpîneşte societatea în care trăieşte şi nu are nevoie de prea mult efort intelectual, pe cîtă vreme Gvozdilin, fiind constrîns a trăi în panică, într-o societate care-l domină, ameninţîndu-i însăşi respiraţia, e nevoit să gîndească cu fervoare, să analizeze, să studieze cu toate lămpile minţii aprinse, tactica de luptă a genialului său adversar, omul comunist. Spre deosebire de Bucşan, care nici măcar nu studiază viaţa lui Alexandru cel Mare, Gvozdilin navighează cu prudenţă, citeşte tot, discursurile lui Lenin, hotărîrile Congresului, decretele, articolele politice şi economice, pentru a putea prevedea din timp, ca la şah, viitoarea mişcare a adversarului său, tactica de luptă a marelui Lenin.

Dacă pe Bucşan l-am sezisat repede, fiindcă între cele două războaie l-am izbit cu cotul deseori, cînd se strecura absent de suflet prin mulţime, n-am putut însă intra uşor în pielea lui Gvozdilin, fiindcă îmi lipsea ceva, dintru început : *„cultura“ lui politică.* Cînd Gvozdilin conclude că „Nep-ul este un ospăţ pe timp de ciumă“, stîrnind admiraţia lui Lenin pentru perspicacitatea neaşteptată a acestui „capitalist remarcabil de deştept“, mi-am dat seama că trebuie să fac un ocol mare cu personajul meu, să studiez cu el, ca un învăţăcel, tot materialul, politic, economic şi de istorie al timpului în care trăieşte în piesa lui Pogodin, din primăvara lui 1922 pînă în tragicul ianuarie al anului 1924, cînd inima lui Lenin încetează să mai bată. Drumul acesta îmi era necesar, pentru că Bucşan nu mă învăţase ce era Nep-ul.

***

Ca să ajung la descoperirea integrală a personajului, am ales calea întoarcerii în timp, căutîndu-i semnul de recunoaştere, „miezul“ lui. Semnul particular care demască interpretului, personajul, l-am descoperit în scena dintre Lenin şi Feodor Diatlov, care-i spune că la el în curte „un capitalist a fugit de Nep...“.

DIATLOV : ...Mi-a spus-o în faţă : „Nep-ul vostru e un ospăţ pe timp de ciumă. Şi cu toate că Lenin ne-a asigurat că Nep-ul este ceva serios şi pentru multă vreme, totuşi şi voi comuniştii sînteţi ceva serios şi pentru multă vreme“.

LENIN (vesel): Şi a fugit! Bravo! Capitalişti deştepţi sînt puţini. Experienţă au, cunoştinţe cu duiumul, dar minte nici un pic. Pe cînd ăsta e deştept foc. Ghici, ce a înţeles ?

DIATLOV : Că Nep-ul este doar un scurt răgaz.

LENIN : Nu asta. Pot să fac prinsoare că nu. A înţeles că bolşevicii şi-au încetat retragerea. Aici e clenciul. Răgazul nu înseamnă nimic; răgazul poate să se schimbe într-o înfrîngere, într-o cedare totală de poziţie, într-o pieire. Pe cînd el a văzut că retragerea s-a terminat şi că n-are ce aştepta. E un capitalist remarcabil de deștept. L-aș expune în Muzeul Revoluției. Ca să vadă lumea un capitalist rus isteț, mai deștept decît Rockfeller.

Am citat acest dialog, pentru că eu îl socotesc nu numai cheia cu care am dezlegat mintea personajului meu, dar și pentru că el conține însuși „clenciul" piesei *A treia, patetica.*

***

După încheierea celui de al X-lea Congres al Partidului Bolșevic, Lenin a dirijat lupta împotriva capitalismului pe tărîm economic, determinînd acea perioadă care, în istoria politică a U.R.S.S., a luat numele de N.E.P. Era singura cale de a se înlocui politica comunismului de război printr-o nouă politică economică, corespunzătoare noilor condiții istorice, în care acordarea libertății comerțului ducea la o minimă și neesențială înviorare a capitalismului, dar neprimejdioasă atîta timp cît conducerea politică și pîrghiile de comandă ale economiei statului erau în mîinile clasei muncitoare. Evident, dușmanii dinăuntru au creat diversiuni și au încercat a cultiva sămînța neîncrederii în politica Nep-ului. Acestea sînt condițiile istorico-politice în care Gvozdilin se reîntoarce, își dezgroapă comoara, își abandonează a doua oară fata, farmecelor ei personale, și se strecoară peste graniță cu concursul favorabil al împrejurărilor. Cum a izbutit? Fiindcă a fost — cum spune Lenin în piesă — „un capitalist rus, isteț, mai deștept decît Rockfeller", care, analizînd cu grijă tactica nouă de luptă a partidului, a înțeles că manevra de „retragere" generează de fapt ofensiva viitoare împotriva capitalului privat, dislocat din pozițiile în care comunismul de război îl retranșase.

Lenin din piesă descoperă logica acestui capitalist isteț și, în replicile citate mai-nainte, mi-a dat cheia acestui personaj cu care, pornind în „marche-arrière" spre a-l descoperi la rîndul meu, am făcut o foarte bogată documentare politică, studiind cu atenție perioada Nep-ului din istoria U.R.S.S., făcînd incursiuni, utile pentru realizarea rolului, în probleme de ordin economic, înainte de a-l cerceta în viața lui de toate zilele. Nu-i puteam stabili datele fizice ori morale pînă nu-i pătrundeam ideologia. Gvozdilin are un fel de a gîndi logic încît, uneori, mă înșela și pe mine ca și pe comunistul Diatlov. În timp ce comuniștii din piesă au uneori îndoieli și nu sesizează dintru început gîndul lui Lenin, Gvozdilin are aerul unui cercetător al marxismului, e bine documentat totdeauna, discută la rece și e chiar de un curaj seducător față de omul care, o știe prea bine, îl urăște de moarte. Lui Feodor Diatlov îi spune fără ocol : „Nici tu mie și nici eu ție, nu ne-am făcut vreun bine în viață". Departe de el gîndul de a-l înșela, arătîndu-i-se cîștigat pentru noile idei, cum ar fi procedat secătura mic-burgheză. Aceluiași cekist îi explică gîndul cel mai intim al lui Lenin, dovedind o perspicacitate brutală : „Numai proștii se bucură că bolșevicii, cică, dau înapoi!... Cît despre Lenin, el spune pe șleau că ăsta-i un popas înainte de un salt nou..."

***

După ce Gvozdilin mi-a explicat astfel, pe îndelete, ce este Nep-ul, am înțeles gîndul lui lucid, treaz, pe care-l are și noaptea-n vis. Visul lui Gvozdilin nu trebuie socotit sub aparența lui convențională, dimpotrivă el constituie un aspect esențial din biografia personajului. De ce vis și nu o scenă reală, din care să reiasă însăși încercarea de mituire a integrului Feodor Diatlov? Pentru că Gvozdilin n-ar mai fi fost atît de deștept, cum l-a definit Lenin mai tîrziu, în piesă. Pentru că, în aparență inofensiv, în subconștientul său, revelat prin vis, Gvozdilin apare în toată urîțenia lui morală ; aci l-am descoperit hidos, atît de hidos, încît, cînd fiica sa Nastia îi spune că-l *va strivi ca pe o ploșniță* dacă nu-i face parte din bijuteriile mame-si, Gvozdilin mi-a apărut așa cum e în realitatea lui biologică, plat, cafeniu și mirositor ca o ploșniță, dar cu simțurile dezlănțuit de atente ca să găsească locul pe unde să se strecoare, să fugă.

Scena aceasta a „cerceilor cu briliante" mi-a lăsat izul de ploșniță maiakovskiană a personajului, pătrunzînd astfel în intimitatea vieții lui de insectă parazitară. Acum îi știu mișcarea interioară: un om care fuge cu pași mulți și repezi, ca o insectă, ager la minte, dar cu privirile risipite și multiplicate, dominator cu adversarul care nu-i cunoaște cusăturile sufletului, dar mic, meschin, concesiv față de fata lui, care-i cunoaște cutele cele mai murdare ale egoismului său. Omul acesta fuge, fuge mereu, de la Moscova în Crimeea, din Crimeea la Moscova, de la parter în podul casei, din realitate în vis, și vice-versa, cu ușurința unui răufăcător, de la Odințovo în străinătate...

Dar peste toate, Gvozdilin reprezintă lumea care apune, în fața lumii solare a ideilor comuniste; însă, o lume care știe să se apere, repliindu-se, utilizînd formele terenului pe care calcă istoria, gata să exploateze orice eroare tactică a adversarului. Gvozdilin este capitalul privat, care-și trăiește ultimele zile îngăduite. Personajul meu se salvează fizic, dar ideea lui moare definitiv, ca oricare altă comoară pe care vreun tătar cu numele de Abdilda ar mai ascunde-o sub brazda casei sale: capitalul îngropat nu mai poate rodi... Dac-aș putea să realizez pe scenă un Gvozdilin atît de autentic, încît — cum spune Lenin lui Diatlov — să poată fi expus la Muzeul Revoluției, aș fi foarte fericit, căci aș reuși să demasc un tip extrem de periculos, care se plimbă încă liber și prezumțios, prin Occident!

Ion Finteșteanu

Revoluția și partidul mă ajută să-mi elaborez rolul

Colectivul teatrului nostru și-a luat sarcina de mare cinste de a juca *A treia, patetica,* ultima piesă din trilogia lui Pogodin, ultima și cea mai emoționantă pagină din viața marelui V. I. Lenin. Piesa noastră încheie trilogia lui Pogodin, începută cu *Omul cu arma* și continuată cu *Orologiul Kremlinului.*

Repetăm de cîteva săptămîni, sub conducerea lui Moni Ghelerter, cu care eu mă întîlnesc pentru prima oară în muncă. Majoritatea actorilor sînt tineri, începînd chiar cu interpretul lui Lenin, Gh. Popovici-Poenaru, proaspăt absolvent al Institutului și cel mai nou angajat al Teatrului Național. Iată, deci, motive puternice de emoție, de îndoieli, dar și de entuziasm și avînt creator. La numai cîteva săptămîni de la prima lectură, rolurile au fost învățate (primul actor care, după cinci repetiții, n-a avut nevoie de text, a fost — mărturisesc — cel mai tînăr și mai avîntat dintre noi, maestrul Ion Finteșteanu) și mișcarea terminată la toată piesa.

Spectacolul cu *A treia, patetica* cinstește Teatrul Național. Pentru prima oară va apărea reprezentată pe prima noastră scenă figura lui Vladimir Ilici Lenin, și spectacolul va trebui să ni-l arate așa cum a fost și cum continuă să trăiască și astăzi în conștiința poporului: Lenin, neuitatul, „toată viața noastră cu marea ei lecție, fericirea noastră, tot ce e mai bun și mai înălțător, tot ce ne călăuzește în viață".

Eu am fost distribuită în Maria Ilinicina Ulianova, rolul cel mai modest din piesă — dacă mă refer la text — dar cred că și unul din cele mai dificile. Mai ales pentru mine. Dificil, nu numai pentru că eu pînă acum am jucat mai mult travestiuri sau june ingenue de comedie ori dramă, dar pentru că, de data asta, am sarcina să întruchipez figura uneia din cele mai active participante la mișcarea revoluționară, sora lui Lenin. Mă emoționează și mă cinstește întîlnirea cu ea. Vorbește puțin Maria Ilinicina, și despre ea se spune și mai puțin. Nu are „scene" ale ei. Dar pentru că povestea cu „roluri mici și roluri mari" a rămas într-adevăr o poveste în care nu mai crede nimeni, afirm, fără să greșesc, că n-am simțit niciodată pînă acum, în fața vreunui rol, atîta teamă, atîta grijă și atîta dorință arzătoare să nu-mi fie munca zadarnică.

Aș vrea să dau cîteva date biografice despre Maria Ilinicina. A terminat liceul în 1896 la Moscova, a urmat cursurile superioare pentru fete, a luat parte la cercurile de autoeducare în asociațiile studențești ilegale. Din toamna anului 1898, aflîndu-se la Bruxelles, a audiat cursurile la Universitatea Nouă, apoi, în toamna anului 1899, a fost arestată la Moscova și trimisă sub pază specială la Nijni Novgorod. Din 1900 este colaboratoare la „Iskra". Lucrează la secretariatul Comitetului Central al partidului, ducînd corespondență cu comitetele și centrele bolșevice din străinătate. Este arestată de mai multe ori și nevoită să părăsească Moscova; audiază cursurile de la Sorbona, traduce *(Scrisorile lui Marx),* este redactor responsabil la „Pravda". La al 15-lea Congres al partidului este aleasă membră a Comitetului Central și, în martie 1933, pentru muncă excepțională și plină de abnegație în domeniul învățămîntului comunist al muncitoarelor și țărancelor, i s-a decernat Ordinul „Lenin".

Iată cine este Maria Ilinicina Ulianova.

Dacă în *A treia, patetica,* problema importantă este aceea a raportului Lenin și partidul, și dacă am împărți personajele în: comuniști și necomuniști, buni și răi, pozitivi și negativi, Maria Ilinicina va reprezenta, alături de Lenin și de Diatlov, figura comunistului, a luptătorului neînfricat și intransigent, a tovarășului devotat lui Lenin și mișcării revoluționare. Apare în piesă în perioada anilor 1923—1924, cînd, pentru un an și jumătate, își întrerupe activitatea la „Pravda" din cauza bolii lui Lenin. Acum, Ulianova nu este numai om de partid, ci soră grijulie și înțeleaptă, preocupată de boala care îl macină pe Lenin. „Despre Volodia s-a spus totdeauna că-i un om mare. Dar crezi că-i ușor? E un lucru foarte greu". Și ea, Ulianova, știe cît e de greu. E în preajma lui, împreună cu Nadejda Krupskaia, îl urmărește, știe mai ales cît de grav bolnav e. Dar mai știe că numai munca îi face bine, că nu poate sta, că întîlnirile cu oamenii, cu muncitorii, îi dau aripi: îl duce deci într-o oțelărie, unde Lenin rîde, glumește, se bucură, făurește visuri; îl încîntă meșteșugul oțelarilor care fac un oțel la fel de bun ca acel din Ruhr.

În general, tot timpul piesei, este în preajma lui, participă la emoțiile și munca lui.

Să întruchipez scenic această interesantă și vie figură a mișcării revoluționare comuniste, iată o sarcină de răspundere. O să-mi fie greu, știu asta, dar ajutată de regizor, care mă urmărește atent, poate că am să rezolv grelele probleme pe care mi le ridică rolul.

Octombrie, 1959

Raluca Zamfirescu

Marea Revoluție luminează actualitatea

Încredințîndu-mi direcția de scenă a piesei lui M. Șatrov, *În numele revoluției,* Teatrul Armatei mi-a dat o sarcină pe cît de interesantă pe atît de dificilă: aceea de a da viață scenică unor emoționante pagini din istoria revoluției, închinate cu deosebire participării tineretului la lupta pentru puterea sovietică.

Cuvintele pe care le rostește în piesă, la un moment dat, Vladimir Ilici Lenin — „Pentru noi, o lună de revoluție face cît un șir de ani" — reprezintă, după părerea mea, cheia înțelegerii, atît a epocii, cît și a dinamismului acțiunii dramatice prezentate de Șatrov. Acțiunea piesei cuprinde un episod frămîntat din viața Rusiei anilor 1918, momentul în care forțele revoluționare și cele contrarevoluționare sînt încleștate în lupta decisivă pentru putere. O luptă cînd fățișă, cînd surdă, în care toți oamenii — bătrîni, maturi sau tineri — sînt obligați să-și spună cuvîntul. În succesiunea vertiginoasă a evenimentelor, oamenii n-au voie să ezite, trebuie să înțeleagă totul cu repeziciune, să ia atitudini precise, hotărîri definitive. Cele două tabere aflate în luptă caută prin toate mijloacele să atragă de partea lor tineretul încă neformat pe plan politic. În ciuda condițiilor grele, a foametei și dezorientării pe care caută să o semene contrarevoluționarii, în ciuda acțiunilor diversioniste ale acestora, tineretul își face drum cu încredere spre bolșevici și luptă cu abnegație pentru revoluție, sacrificîndu-și chiar viața atunci cînd cauza o cere. Tinerii eroi Vanea, Petea sau Iașka dovedesc o maturizare precoce, potrivindu-și pașii după înaintarea tumultuoasă a revoluției; în focul luptei, ei își însușesc experiența de viață și spiritul revoluționar.

Poezia revoluției, așa cum a fost redată de dramaturg și așa cum vrem s-o subliniem noi, nu constă în efuziuni sentimentale sau fals-eroice, ci în adevărul uneori crud ce ne este înfățișat, în ritmul viu al desfășurării întîmplărilor, în patosul puterii de sacrificiu, în simplitatea cu care sînt zugrăviți eroii, în puterea de convingere pe care o are relatarea lapidară a faptelor.

Regiei îi revine drept sarcină principală sublinierea caracterului de evocare, pe care o are această lucrare dramatică, „în numele revoluției, adu-ți aminte" constituind leit-motivul principal al piesei. Caracterul evocator nu trebuie privit însă prin vălul unui „așa a fost atunci“, al lucrului ce păstrează un interes doar documentar, ci prin prisma mesajului de necurmată actualitate, pe care îl oferă Marea Revoluție Socialistă, vremurilor de acum. Vom căuta, prin urmare, ca în evoluția personajelor și a acțiunii să transmitem publicului ideea continuității revoluției, nu întrebuințînd un „prezent istoric“, ci aducînd pe scenă actualitatea unor evenimente ce s-au petrecut acum patruzeci și doi de ani.

În aspirațiile lui Boris, Stepan, ale Toniei sau Jenei descifrăm aspirațiile tineretului din zilele noastre, forța morală și puterea lui de sacrificiu.

Într-o egală măsură considerăm necesară reliefarea suflului eroic de care este străbătută piesa, ca și a modului simplu în care oamenii își jertfesc viața în numele revoluției. Sacrificiile lor prezentate în mod firesc, fără emfază și fără grandilocvență, constituie mijloacele de bază pentru a arăta măreția acestor eroi.

Prezența în piesă a unor personaje ca Lenin și Dzerjinski impune o deosebită răspundere direcției de scenă. Apariția lor (deși redusă în economia lucrării) trebuie să capete întreaga consistență și greutate istorică și dramatică pe care o solicită textul, trebuie să vădească pregnant omenescul acestor conducători bolșevici, marea lor dragoste față de tînăra generație. În această direcție, experiența acumulată cu prilejul montării la Teatrul de Stat din Bacău a piesei lui Pogodin, *Orologiul Kremlinului,* îmi va fi de un prețios ajutor.

În ciuda intrigii bogate, piesa are o linie clară de desfășurare, ea urmărind îndeaproape, fără divagații colaterale, pe tinerii eroi. Aceeași claritate prin simplitate o vom căuta și în rezolvarea plastică a locurilor unde se petrece acțiunea: vom folosi doar un fundal și sumare elemente de recuzită. Cadrul plastic îl dorim asemănător gravurilor colorate, cu un desen precis și simplu, pentru a pune în valoare oamenii și evenimentele.

În numele revoluției, piesă de tineret și cu tineret (majoritatea distribuției este formată din actori tineri ai teatrului), constituie aportul nostru modest la sărbătorirea celei de a 42-a aniversări a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie.

Andrei Brădeanu

Întruchiparea lui Lenin: un mare examen artistic

Într-un articol publicat în revista „Teatrul“ acum cîteva luni, vorbind despre felul în care m-am străduit să aduc pe scenă figura impresionantă a genialului Vladimir Ilici Lenin, încheiam cele scrise de mine cu angajamentul ca, în cazul cînd peste cîțiva ani voi avea prilejul să reiau acest mare rol, să caut să-l prezint cît mai îmbogățit. Nici n-am crezut că într-un răgaz atît de scurt, voi fi pus să reflectez din nou asupra angajamentului pe care l-am luat atunci. Și iată că, după *Orologiul Kremlinului,* jucat pentru prima oară pe scena Studioului experimental al Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „Ion Luca Caragiale“, *A treia, patetica,* pe prima scenă a țării, îmi readuce în cîmpul preocupărilor zilnice, chipul atît de cunoscut și de drag al conducătorului proletariatului mondial.

Aprofundarea unui rol constituie o problemă permanentă pentru fiecare slujitor al scenei, ea devine însă cu atît mai necesară atunci cînd e vorba de uriașa personalitate a lui Vladimir Ilici, iar mărturisirile lui Sciukin, Strauh și Smirnov, acești remarcabili interpreți ai lui Lenin, arată posibilitățile nelimitate pe care le prezintă unui actor zugrăvirea acestui mare om. Caracter puternic și complex, geniu politic, dar în același timp om simplu și modest, om de vastă cultură și de o principialitate ce exprimă înaltul său umanism, Lenin prezintă — pentru cei care încearcă să-i dea viață scenică — un nesecat izvor de inspirație artistică.

Cînd am vorbit despre Lenin din *Orologiul Kremlinului,* am arătat sentimentul copleșitor pe care l-am încercat la gîndul că va trebui să realizez un asemenea rol. Primele emoții, odată trecute, am pornit la lucru cu febrilitatea celui ce are de împlinit o sarcină de o deosebită răspundere și, în munca pe care am depus-o, m-am străduit să înțeleg și să redau, cu toate forțele mele artistice, uriașa personalitate a lui Vladimir Ilici. Dificultățile erau cu atît mai mari, cu cît trebuia să îndeplinesc această sarcină cu experiența scenică și de viață a unui debutant, pe scenă ca și în viață. De mare folos mi-au fost atunci filmele documentare care îl înfățișau pe Lenin, precum și bogatul material bibliografic și ilustrativ pe care l-am studiat. Astăzi, cînd mi s-a încredințat o sarcină de o egală răspundere, rolul, pe care îl studiez sub îndrumarea maestrului emerit Moni Ghelerter, îmi pune din nou problema aprofundării uriașei personalități a lui Lenin.

Dacă în *Orologiul Kremlinului*, pe lîngă însușirea datelor principale ale personajului, o sarcină tot atît de importantă a fost preocuparea pentru modul caracteristic al lui Lenin de a se manifesta (felul cum merge, cum gesticulează, cum vorbește, cum se bucură, cum se supără etc.), acum, familiarizat oarecum cu plastica personajului, sarcina principală îmi rămîne, mai departe, aceea de a dezvălui valorile intime ale eroului, lăsînd ca gesturile și acțiunile fizice propriuzise să fie dictate de evoluția scenică a personajului.

A treia, patetica, încoronarea trilogiei despre Lenin a lui Nikolai Pogodin, pune probleme și mai dificile decît *Orologiul Kremlinului*. În piesele anterioare, un factor de prim ordin în dezvăluirea eroului îl constituia modul concret în care acționa el. În ultima piesă, accentul cade mai mult pe felul în care gîndește și simte conducătorul proletariatului. Boris Smirnov arată că „elementul esențial al rolului este sublinierea grijii neobosite a lui Ilici pentru viitorul Uniunii Sovietice, pentru partid, pentru făurirea omului nou“. Dificultatea cea mare a rolului constă tocmai în reconstituirea atentă a proceselor intelectuale și emoționale ale marelui om, în dezvăluirea universului de idei de care era animat, în arătarea profundelor și puternicelor trăiri emoționale ale acestuia.

„Să iubești oamenii este o sarcină din cale afară de grea“, îi spune, la un moment dat, Lenin lui Feodor Diatlov, și în această replică mi se pare că se află cheia rolului pe care îl am de interpretat. Dar înțelegerea unui text nu înseamnă încă posibilitatea de a reda artistic un personaj.

Pentru a realiza cît mai bine datele personajului, am vizionat filmele artistice existente la noi în țară și care prezintă viața lui Lenin. Mi-am dat seama însă că acolo unde un Sciukin vine cu puternica sa personalitate artistică, aducînd pe peliculă o compoziție originală și plină de adevăr, eu, dată fiind tinerețea mea artistică, trebuie să mă țin cît se poate mai mult de datele precise ale personajului. Păstrînd deci, ca pe un bun cîștigat, experiența pe care am acumulat-o în întruchiparea lui Lenin în *Orologiul Kremlinului*, mă voi strădui să îmbogățesc aceste date atît prin studierea minuțioasă a condițiilor istorice noi pe care *A treia, patetica* le presupune, cît și prin analiza aplicată a textului lui Pogodin. *Omul cu arma* îl prezintă pe Lenin în plină revoluție ; *Orologiul Kremlinului*, în perioada consolidării puterii sovietice ; *A treia, patetica* ni-l înfățișează în ultimii ani ai vieții și activității lui (de unde și patetismul acestei piese), în perioada dificilă a consolidării puterii economice prin retragerea strategică pe care a însemnat-o noua politică economică.

În ciuda faptului că Vladimir Ilici Lenin e bolnav, autorul ni-l prezintă în toată măreția lui, finalul apoteotic arătîndu-ni-l pe Lenin așa cum a rămas el în inimile oamenilor muncii de pretutindeni, veșnic viu și prezent.

În *A treia, patetica*, problema numărul 1 pentru mine este găsirea acelei greutăți specifice a lui Lenin gînditorul, omul politic de geniu, care privește peste ani, văzînd cu claritate evoluția ulterioară a societății, la a cărei temelie a pus piatra unghiulară ; găsirea acelor elemente emoționale care să facă posibilă trecerea peste rampă a sentimentelor puternice de care era animat.

Chipul unui erou nu se conturează numai prin ceea ce spune, simte și gîndește acest erou, ci și prin atitudinea pe care o au celelalte personaje față de acesta. Dezvăluirea chipului lui Lenin pe scena Teatrului Național mi se pare, din acest punct de vedere, mult mai ușoară. Valoroasa distribuție a acestei piese, ce cuprinde, printre alte nume atît de cunoscute, și numele artistului poporului Ion Finteșteanu, profesorul meu de la Institutul de Teatru, îmi ușurează considerabil sarcina, constituind și un puternic factor de emulație în munca de pregătire a acestui dificil rol.

Încă într-o perioadă de căutare a elementelor ce vor definitiva personajul, acum cînd scriu aceste rînduri, încerc o puternică emoție la gîndul că în curînd va trebui să trec cel de al doilea mare examen al meu : examen artistic și, în același timp, un tot atît de dificil examen de maturitate politică.

Gh. Popovici-Poenaru

PROBLEME ŞI CĂI ALE EFICIENŢEI ARTISTICE*

Inovaţie şi pseudoinovaţie în arta regiei

Teatrul contemporan, după observaţiile mele, trece în prezent prin greutăţi foarte mari. Şi nu e de mirare. Ultimii 10—15 ani au fost ani ai unor transformări istorice. S-au format state noi, popoarele dezrobite au început să-şi creeze o cultură nouă, o artă nouă. Ştiinţa şi tehnica modernă au dăruit omenirii, televiziunea, cinematograful panoramic şi alte forme ale artei ; acestea toate influenţează asupra bătrînei arte a teatrului.

Ele au prilejuit naşterea a fel de fel de teorii, au trezit discuţii înflăcărate, au aprins pasiuni periculoase. Unii critici de artă şi artişti au ajuns bunăoară la părerea că realismul şi-a trăit traiul. Timpurile noi, oamenii noi, tehnica nouă — pasămite — ar cere înlocuirea realismului ca metodă. Potrivit acestor teorii, arta nouă nu trebuie să mişte cugetul omului, ci sentimentul lui.

Ţin de la bun început să mărturisesc că nu sînt teoretician şi că nu am de gînd să polemizez cu antirealiştii. Dar eu consider realismul, mai precis realismul socialist, un izvor infinit de artă. Atît eu personal, cît şi numeroşii mei colegi din Uniunea Sovietică, şi din alte ţări de dincolo de hotarele ei, nu ne simţim stingheriţi în cadrul lui. Eu nu mi-am pierdut credinţa în forţa raţiunii umane.

Pornind deci de pe această poziţie, vreau să expun cîteva din părerile mele în legătură cu problemele ce privesc teatrul contemporan.

Teatrul contemporan nu poate exista fără o dramaturgie contemporană. Iar o piesă nu poate căpăta suflu contemporan, dacă autorul ei este prizonierul schemelor şi al metodelor meşteşugăreşti. După cum un spectacol contemporan nu se poate crea pe o piesă proastă. O piesă proastă nu oferă nimic, nici raţiunii, nici inimii, nici talentului regizorului sau actorului. Inovaţia în punerea în scenă a unor piese slabe este pseudoinovaţie. În cel mai bun caz, ea poate fi demonstraţia unei abilităţi, a bogăţiei imaginaţiei, a fanteziei, în sfîrşit mărturia talentului unui regizor. În cazul cel mai rău, va fi un spectacol de „efect", „spectaculos", dacă vreţi.

Caracterul complex al problemei constă în aceea că inovaţia adevărată şi jocul la modă „de-a noul" se aseamănă mult între ele la înfăţişare. Cel care vine la teatru dornic numai de *impresii* noi, nu observă, nu e sensibil că între inovaţie şi „modă" există o diferenţă. Diferenţa e sezisată numai de cel care nu se mulţumeşte să caute în artă doar noutatea expresiei, ineditul formei.

Desigur, e mult mai simplu să ceri, ca regizor, autorilor, să studieze mai profund viaţa, să observe noul şi să-l aducă în piesele lor. S-ar putea spune că treaba noastră, a mea, constă numai în a pune în scenă piesele în mod conştiincios. „Daţi-mi o piesă cu un conţinut nou, şi ea singură îmi va sugera forma nouă" — aşa spun unii regizori. Asemenea regizori socotesc că numai autorul piesei răspunde de caracterul contemporan şi nou al spectacolului. Idee cu totul nejustă, deoarece un conţinut nou nu sugerează în mod automat şi o formă nouă. Nu o dată am fost martori cum o piesă, nouă prin caracterele, evenimentele şi compoziţia ei, a fost distrusă de o rezolvare regizorală învechită, „tradiţională", în sensul cel mai prost al acestui cuvînt. Pentru crearea unui spectacol contemporan, răspund, în egală măsură, autorul care gîndeşte în mod contemporan, regizorul cu concepţii contemporane şi spectatorul contemporan. Da, da, spectatorul; căci nu orice spectator din anul 1959 este şi un spectator contemporan. Deoarece însă, teatrul nu e singurul care se ocupă de educarea oamenilor, iar educarea dramaturgilor nu depinde nici ea numai de teatru, mă voi limita doar la analiza unui singur component al acestei trinităţi — regizorul.

---

* Continuarea anchetei din nr. 10.

Sînt convins, ca regizor, că nu trebuie imaginat nimic şi nici nimic inventat, înainte de cunoaşterea deplină, adîncită, a piesei ; căci, fără o temeinică analiză a conţinutului dramatic, nu se poate rezolva nimic în afara ei. Presupunînd că fiecare piesă este o operă de artă veritabilă, ea conţine şi forma exprimării scenice. Conţinutul piesei determină forma spectacolului.

Această idee nu este deloc nouă. Ea a fost îmbrăţişată de toţi regizorii realişti. Dar nenorocirea constă în faptul că practica muncii unor regizori nu coincide întotdeauna cu declaraţiile lor. Deseori, regizorul ţine prea mult la viziunea lui personală, la metoda *lui*, scenică, la rezolvarea artistică concepută *de el*. Propria lui idee îi este mai dragă decît piesa. Regizorii tind îndeobşte să creeze un „stil" propriu şi caută să-l păstreze în toate spectacolele pe care le montează. Există, de pildă, regizori care nu se pot lipsi de orchestră. Unii utilizează întotdeauna o scenă turnantă. Alţii adoră expresia laconică şi nu acordă nici o atenţie detaliilor. La unii, actorii vorbesc în surdină, la alţii, strigă cu putere, ş.a.m.d. Din păcate, toate acestea se pretind „stil", „individualitate" a regizorului, „marca personalităţii" lui, cînd în realitate ele nu sînt decît şabloane regizorale personale. Regizorul, desigur, poate fi autorul, creatorul unei metode. Dar rolul creator al regizorului este un rol deosebit, arta lui este o artă deosebită.

În ultimă instanţă, autorul şi piesa respectivă au fost, sînt şi vor rămîne factorul determinant în munca noastră. Că unii autori seamănă cu alţii, e doar o părere iscată la prima vedere. A intui, a sezisa, a simţi particularitatea autorului şi a piesei, iată datoria indiscutabilă a regizorului. Aş compara pe autor cu un aparat de radiorecepţie care funcţionează pe o singură undă ; regizorul este obligat să determine această undă, s-o prindă cu precizie şi să opereze transmisia spectacolului numai pe această undă.

Din păcate, caracterul nou, contemporan, în artă e adesea confundat cu ceea ce este la modă. Noţiunea de „nou" este, însă, o noţiune foarte veche, antică. Toţi marii artişti au fost inovatori pentru timpurile lor. Talentul şi inovaţia sînt sinonime. Un geniu autentic nu-şi pune întrebarea : „sînt eu oare inovator ?". El îşi creează capodoperele *astfel*, pentru că numai *astfel* vede el lumea. De aceea, nu este posibil să fii artist contemporan, inovator, dacă rămîi prizonierul concepţiilor învechite despre lume şi societatea omenească, dacă nu împărtăşeşti ideile contemporaneităţii.

Gheorghi Tovstonogov
artist al poporului al U.R.S.S.,
laureat al Premiului „Lenin"

Expresivitatea scenică şi eficienţa ei

Spunem despre un spectacol de teatru că este eficient, atunci cînd toţi creatorii săi : regizorul, decoratorul, costumierul, actorii, maestrul de lumini etc. ajung să valorifice ideea principală a textului dramatic şi s-o transmită cît mai limpede către spectator. Desigur că valorificarea ideii principale nu poate să se producă decît prin intermediul unor mijloace artistice potrivite ; deci, cînd ne referim la eficienţa spectacolului, ne referim implicit şi necesar şi la realizarea lui artistică. Un alt element al discuţiei despre eficienţă îl constituie desigur şi nivelul de receptivitate al spectatorului. E neîndoios că un spectacol va fi eficient numai în măsura în care mesajul transmis spectatorului va fi *receptat* de către el. Iată deci că problema sporirii eficienţei spectacolului e amplă ; ea însumează multe aspecte. Se referă, în primul rînd, la repertoriu (nu ne putem închipui un spectacol eficient, pe baza unei piese slabe sau greşit orientate), la mijloacele de creaţie ale regizorului, pictorului-scenograf, actorului şi chiar la spectator. Ca regizor mă opresc la o problemă a regiei.

Operînd cu fantezia sa regizorală asupra textului dramatic, regizorul mobilizează toţi ceilalţi creatori ai spectacolului pentru obţinerea imaginii scenice.

Imaginea scenică este vehiculul ideii spectacolului, deci asupra ei va trebui să se oprească un timp mai îndelungat atenția noastră. Valoarea unei imagini scenice este determinată de cel puțin doi factori, în strînsă dependență unul față de celălalt : mesajul și expresivitatea. O imagine scenică săracă nu vorbește spectatorului, indiferent de ideea pe care o slujește, iar o rezolvare scenică ingenioasă e neinteresantă, atunci cînd nu slujește ideii spectacolului ; ea rămîne un joc în sine al fanteziei artistului. Socot necesar să ne oprim la cîteva exemple de imagini scenice valoroase, de un înalt grad de expresivitate și care înaripează ideea pe care o poartă.

Lucrînd în 1926 la punerea în scenă a comediei satirice franceze *Negutătorii de glorie,* Stanislavski propune pentru finalul piesei o rezolvare scenică deosebit de expresivă. E vorba de o scenă care se petrece în biroul unui deputat. Se pregătește aducerea în scenă a unui imens tablou al fiului acestuia, căzut pe front, pentru a fi prezentat primului ministru. Momentul e solemn. Tabloul acoperit cu o pînză e adus în scenă de patru oameni de serviciu. Emoția urcă în valuri în piepturile celor prezenți, e doar vorba de clipa cea mai de seamă a vieții lor. Ca și cum ar oficia un ritual, unul din membrii familiei dezvelește tabloul. Surpriză. Din grabă, oamenii de serviciu așezaseră tabloul răsturnat. Moment de stupoare, după care toți cei prezenți se reped la tablou, încercînd să repare greșeala. Întoarcerea lui însă provoacă diferite stricăciuni mobilierului camerei. Intrarea primului ministru se produce tocmai acum. Ceremonia atît de minuțios pregătită a dat greș. Solemnitatea s-a înecat în ridicol.

Socot că expresivitatea acestei scene este cu totul deosebită. Ea vine să încununeze un șir de rezolvări expresive folosite de regizor pe tot parcursul spectacolului și care, toate, țînteau spre ridiculizarea aspirațiilor de parvenire ale acestei familii de mic-burghezi. Spre acest moment final, cînd familia pare că a atins treapta cea mai înaltă a gloriei rîvnite, se îndreaptă cu cea mai mare virulență satira regizorului. Rîsul spectatorului este aici dovada ținutei artistice a imaginii și, în același timp, dovada faptului că ideea regizorului a fost transmisă cu cea mai mare limpezime și putere de convingere.

E de asemenea important să ne reamintim scena îmbrăcării papei din spectacolul *Viața lui Galilei,* reprezentat de „Berliner Ensemble". E o pagină de antologie a artei teatrale. Papa îmbracă unul cîte unul veșmintele cuvenite rangului său. În același timp, discutînd cu cardinalul-inchizitor, el renunță treptat la ideile înaintate de partizan al științei, care-l animaseră. Scena culminează cu așezarea mitrei pe cap. Acum, el nu mai e un om, e doar o funcție politico-clericală. Gîndirea ascuțit-politică a regizorului a îmbrăcat haina unei mari expresivități. Iată, deci, un alt model de scenă eficientă.

Dar și în spectacolele noastre se găsesc multe rezolvări interesante și expresive. Amintesc la întîmplare una singură : scena morții Femeii-comisar din spectacolul lui Vlad Mugur cu *Tragedia optimistă,* pus în scenă la Teatrul Național din Craiova. Femeia-comisar, susținută de doi marinari, parcurge ultimul ei drum în fața detașamentului aliniat. Turnanta se rotește ; bucla imaginată de scenograful Perahim descrie o spirală, iar drumul Femeii-comisar pe această spirală capătă valoarea simbolică a unui drum spre perspectivele victorioase ale viitorului.

Cele trei exemple arată, cred, limpede că o rezolvare expresivă înlesnește spectatorului receptarea ideii. Există însă un pericol foarte mare : în goana după soluții expresive, se poate ușor ajunge la fragmentare, la frumuseți de plastică sau virtuozități de interpretare care să înăbușe ideile unui text dramatic. Mesajul se va pierde pe drum. Spectatorul va fi furat, fie de frumusețea unui decor, fie de o savantă combinație de lumini, fie de construcția plastică a unor grupări de personaje și va fi mai puțin solicitat de textul rostit de actori. Montarea prea fastuoasă, și pe alocuri chiar încărcată, a Teatrului Municipal la *Cum vă place* a făcut ca textul shakespearean să rămînă de multe ori pe planul al doilea. La Teatrul Național din Craiova am pus în scenă, împreună cu Dinu Cernescu, piesa lui Mihnea Gheorghiu : *Tudor din Vladimiri.* Preocupați mereu să înfățișăm epoca și dramatismul evenimentelor prin grupări expresive de personaje sau de mase, am pierdut din vedere o sumă de fațete ale personalității lui Tudor, care n-a căpătat astfel locul pe care trebuia să-l ocupe în compoziția spectacolului. Lucrul este reprobabil. De aici se desprinde o prețioasă idee : calitatea și eficiența unui spectacol nu sînt determinate de una sau alta din rezolvările expresive conținute în spectacol — luate izolat — ci de suma lor și de concluzia pe care o vizează.

Tot așa și expresivitatea spectacolului e determinată de șirul de imagini scenice expresive, situate în momente-cheie și îndreptate toate spre concluzie. Nu e importantă deci cantitatea rezolvărilor ingenioase sau interesante de-a lungul spectacolului, ci adîncirea sensurilor operei dramatice și încorporarea acestor sensuri în spectacol prin mijloace artistice potrivite.

Noi, regizorii, va trebui să învățăm să renunțăm la nenumăratele „jocuri" — frumoase, poate, fiecare în parte — pe care le putem găsi *fiecărui* moment al unei piese, pentru a elibera ideea piesei și a interveni în momente-cheie cu rezolvări de deplină pregnanță puse *exclusiv* în slujba ideii și în spiritul ei. Mesajul unei piese trebuie întotdeauna eliberat de „înfrumusețări" colaterale și îmbrăcat într-o haină care să-l înaripeze.

În felul acesta, spectacolul va fi simplu, curat, și implicit va fi eficient.

Punînd în scenă *Ciocîrlia* lui Anouilh la Teatrul de Stat Oradea, m-am preocupat îndeaproape de simplificarea montării și imaginii scenice. Scena, așa cum o cere și autorul, era goală. Doar în jurul podiumului pe care urma să-și joace povestea Ioana d'Arc, erau așezate cîteva bănci și scaune pentru tribunalul eclesiastic. După necesitățile acțiunii, erau aduse pe rînd un scăunel, o masă, apoi tronul lui Carol. Personajele cu replică ieșeau pe rînd din asistența tribunalului, își rosteau partitura și se retrăgeau din nou în asistență. Ioana rămînea mereu *singură,* pe un spațiu mare și gol, în mijlocul judecătorilor ei. Această imagine scenică simplă obliga, cred, pe spectator să rețină ideea principală a spectacolului (izolarea Ioanei în lumea în care trăia).

La același teatru am pus în scenă piesa lui Roblès: *Montserrat.* Aveam de-a face cu o piesă de idei. Întreaga piesă e o discuție foarte dramatică în jurul problemei independenței popoarelor coloniale. Acțiunea se petrece în Venezuela, în anul 1812, dar ar putea tot atît de bine să se petreacă azi în Algeria, de pildă. Împreună cu decoratorul și actorii, am încercat să-l facem pe spectator să nu se despartă de stringenta actualitate a temei propuse de piesă. În acest scop, ne-am oprit la soluția de a nu plasa cu *foarte mare precizie* acțiunea în timp. Decorurile imaginate de Teodor Constantinescu au fost extrem de simple: doar un cadru format din trei panouri albe, completate de un cer intens albastru și de un covor roșu. Costumele de asemenea n-au încercat să reconstituie epoca, ci doar au sugerat-o. Am simplificat lumina, renunțînd la orice fel de jocuri sau combinații de centre luminate. Am împărțit spațiul de joc în două părți, riguros delimitate: o parte puternic luminată cu alb, o parte întunecată. Acest lucru accentua dramatismul evenimentelor. În acest cadru, actorii s-au angajat într-o puternică și dinamică dezbatere. Fiecare folosea ideea rolului său ca o sabie, în luptă. În felul acesta, precum și înlăturînd accentele melodramatice și existențialiste ale piesei și simplificînd desenul mișcării pînă la esențializare, păstrînd însă neștirbite caracterele personajelor, am obținut o imagine scenică dinamică, activă, din care cred că concluzia se desprindea nealterată și — ceea ce e cel mai important — neîncărcată cu sensuri colaterale.

Desigur că expresivitatea imaginii scenice depinde de textul dramatic pe care-l slujește. Se folosesc anume mijloace pentru obținerea expresivității scenice la *Antigona,* și altele pentru obținerea expresivității scenice la *Tragedia optimistă,* deși în cazul citat e vorba de două tragedii. Va exista totuși o trăsătură comună: ambele spectacole vor trebui să răspundă necesităților spirituale ale spectatorului de azi, ale omului care desăvîrșește construirea socialismului. Acest nou spectator preia ideile înaintate ale textului clasic și se servește de ele în completarea universului său spiritual, așa cum preia ideile textului contemporan, care-i servesc la aprofundarea cunoașterii vieții care-l înconjoară. Adresîndu-se unui asemenea spectator, lucrătorii teatrului au obligația să valorifice efectiv și integral, în spectacolele pe care le creează, un înalt mesaj uman și cetățenesc. Să creeze spectacole care să-i înnobileze viața și munca, spectacole care să nu fie mai sărace în idei decît viața pe care o oglindesc și conștiința pe care o slujesc educînd-o. Nu e oare eficient tocmai spectacolul care răspunde cerințelor actuale ale acestui nou spectator?

Radu Penciulescu

*PENTRU PRESTIGIUL CRITICII DRAMATICE**

Cu mai mult simţ al răspunderii...

Analiză profundă, exemple concrete, citate exacte — iată de ce are nevoie cel care ar emite pretenţia de a se pronunţa cuprinzător în problemele criticii teatrale. Dar, pentru toate acestea — şi pentru a polemiza, încă mai mult — e nevoie, în primul rind, de timp. Or, se ştie foarte bine că deschiderea stagiunii nu e pentru noi, oamenii de teatru, răgazul cel mai potrivit şi mai prielnic. Dacă totuşi ni se înfăţişează problema de a contribui la îmbunătăţirea criticii teatrale, mi-ar face plăcere să spun şi eu cîteva din gîndurile mele, chiar dacă sînt expuse mai mult sau mai puţin fără rînduială.

Nu încape îndoială că teatrele noastre, pe lîngă sporadicele eşecuri, au dobîndit rezultate care le îndreptăţesc să pretindă o analiză ştiinţifică, competentă şi exigentă, a fenomenelor de artă scenică. Dar critica adusă artiştilor este de obicei umbrită de critica textului, şi criticii invocă prea des nişte greutăţi obiective, ca de pildă „lipsa de spaţiu" sau „timpul scurt de pregătire", aşa că nu ne putem declara mulţumiţi cu nivelul general al materialelor care apar în revistele şi ziarele noastre sub titulatura de cronică dramatică.

Dacă în trecut mîna şi spiritul criticului au fost călăuzite de multiple interese străine de artă (reclamă, tămîiere etc.), e de prisos să mai arătăm că în prezent singurul temei al criticii de teatru este de a sluji arta şi publicul de azi şi de mîine, de a contribui la dezvoltarea gustului şi cizelarea simţului artistic al generaţiilor de spectatori şi de artişti.

Cu toate acestea, ce primeşte publicul iubitor de teatru din partea unor cronici dramatice apărute în presă? Fraze banale, încremenite în şabloane, referate lipsite de suflet, din care rareori reiese că arzătoarea muncă a actorilor şi regizorilor l-ar putea încălzi cît de cît şi pe critic. Desigur, aceasta nu înseamnă că aş pleda pentru tămîieri sau pentru un entuziasm plin de tirade retorice, şi că acestea ar putea face bine cauzei comune a artei noastre teatrale. Totuşi, mă gîndesc că poate n-ar strica să se preschimbe şuvoiul de epitete fără acoperire reală, sau „elemenţii prefabricaţi în serie", într-o critică cu deplin simţ al răspunderii, care să fie în acelaşi timp exigentă şi pasionată.

Unii critici, după ce au asistat la un spectacol, scriu că realizarea actoricească a lui X sau a lui Y ar merita un studiu aparte, dar aceasta probabil este un sfat prietenesc, adresat altor tovarăşi critici, fiindcă „studiul" asupra respectivelor realizări nu prea poate fi citit.

Mă gîndesc, în sensul acesta, în primul rînd la cîţiva cronicari dramatici bucureşteni. Ei nu par prea interesaţi de ceea ce înseamnă pentru artiştii care activează în teatrele din regiuni, analiza ştiinţifică şi competentă a spectacolelor de valoare din Capitală. Actorul şi regizorul din oraşele ţării nu au totdeauna — ba aş spune că nu au decît rar — ocazia să vadă şi să studieze jocul maeştrilor din Capitală. Iar dacă ne gîndim şi la creşterea tinerei generaţii de artişti, cu atît mai puţin critica dramatică şi calitatea ei ne pot fi indiferente. Ce oare cuprinde şi păstrează mai bine minunile creaţiei, melodia unui cuvînt, expresivitatea unui gest, dacă nu litera scrisă, care încrustează şi fixează în amintire, nepieritoare, clipa de artă înaltă, ce se naşte destul de rar pe scenă?

Dar, ce primim uneori în locul acestora? În trei sferturi din cronică, subiectul şi analiza piesei, aduse din condei pe cît se poate după formule banale şi arhicunoscute; în sfertul rămas, găsim azvîrliți ca într-un ghiveci, actori, actrițe, regizori, scenografi, machieri. Cui folosesc toate acestea? Pentru a prezenta opera literară și așa sînt prea puține cele trei trei coloane sau cele două pagini. (Pe de altă parte, în istoria literaturii s-a scris despre fiecare operă viabilă de zece ori mai mult — ca număr de pagini — decît însăși opera.) Despre actor, despre munca și săptămînile sau lunile lui febrile de încordare, se scrie pînă la urmă doar că „a jucat bine", „a interpretat bine", „s-a mișcat cu abilitate", sau expeditiv, „au mai fost în rol... sau buni...".

---

* Continuarea dezbaterilor din nr. 10.

Pentru cine scriem cronici dramatice? Pentru regizor, pentru actor? Pentru colectivul artistic? Pentru a se îndrepta lipsurile constatate la o premieră sau strecurate în febra repetițiilor? Dacă e așa, atunci de ce numai după îndelungate săptămîni de la premieră apar aceste observații (tardive, căci după o serie de reprezentații este foarte greu să se schimbe concepția sau liniile imprimate rolurilor)?

Dacă ar fi să hotărăsc eu, la deschiderea fiecărei stagiuni, aș „repartiza" criticilor piesele ce urmează să fie puse în scenă, așa cum se face cu directorii, secretarii literari și regizorii. Le-aș da răgaz suficient să se ocupe de lectura și aprofundarea acestor texte, ca să poată intra în teatru pregătiți. Dar nu numai în seara premierei. Să observe și să urmărească munca regizorilor, artiștilor și chiar a tehnicienilor, cu săptămîni întregi înainte de premieră. În felul acesta, după părerea mea, s-ar evita, pe de o parte, deruta cronicarilor la premieră, precum și notația impresionistă asupra spectacolului, iar pe de altă parte, s-ar evita și întîrzierea de săptămîni în apariția cronicilor.

În ultimii ani, teatrele noastre au făcut mari pași înainte. Dar eu cred că îmbunătățirea și progresul continuu al muncii artistice nu constituie numai o datorie a teatrelor, ci, deopotrivă, și a criticilor. Căci, lipsa unei analize competente și riguroase a expresiei de artă scenică se reflectă categoric și în activitatea teatrelor. Așa cum noi, slujitorii teatrelor, din oricare parte a țării și în orice limbă ne-am exprima, simțim seară de seară nevoia de a ridica tot mai sus jaloanele artei noastre, pentru a ne împlini datoria de onoare de a educa poporul, trebuie și criticul să se gîndească la același lucru. În atingerea acestui țel comun, criticul de teatru trebuie să ne fie colaborator.

Avem nevoie de articole cu un mare simț al răspunderii, de mare exigență și competență, care să nu fie doar „amatoare" de artă, ci scrieri pasionate. Să nu uite criticii nici o clipă că, prin munca lor, nu-și îndeplinesc doar o biată „jumătate de normă", ci — în înțelesul deplin al cuvîntului — scriu *istoria artei.*

Kovács György

Criticul să cunoască opera pe care o judecă

Încerc să mulțumesc trei întrebări printr-un singur răspuns: critica joacă un rol activ în dezvoltarea dramaturgiei noastre; ea trebuie să exprime exigențele mereu sporite ale opiniei publice; ea trebuie să lupte împotriva sociologismului vulgar, cosmopolitismului, abstracționismului, formalismului, subiectivismului etc. Ea trebuie să fie și o călăuză în acțiune pentru autorul dramatic, deoarece ea se adresează totodată, și spectatorului, și scriitorului. Criticul este un scriitor și un activist pe tărîm social; menirea lui este să pătrundă adînc în viață, să îmbine lumea din bibliotecă, ideile din cărți, cu lumea reală și înconjurătoare. Apropierea criticului de realitate îi va oferi posibilitatea de a se transforma într-un luptător și apărător pasionat a tot ce este nou, cu o înțelegere profundă a contemporaneității și cu o puternică forță de a combate tot ce-i perimat și plat din viața și literatura dramatică.

„Talentul de critic este rar, drumul lui este lunecos și periculos", spunea Belinski, dar criticul nostru are la îndemînă ideologia partidului și un aliat prețios, pe spectatorul de fiecare zi, care-l vor ajuta și-l vor apăra de orice pantă lunecoasă și periculoasă.

Principiul leninist al îndrumării literaturii de către partid este pentru critic un ajutor deosebit în munca sa literară.

Recentul articol redacțional publicat în „Scînteia" sub titlul *Împotriva tonului apologetic în critica literară și artistică* dovedește elocvent grija părintească a partidului pentru buna dezvoltare a creației literare și artistice. Tonul apologetic duce la anularea spiritului critic; la anularea criticii ca știință; la nerespectarea demnității criticului, la falsa informare a maselor de spectatori, care își vor pierde astfel încrederea în judecata de valori a criticii; tonul apologetic duce în egală derută pe autori, pe regizori și pe autorii dramatici și face posibilă pătrunderea în dramaturgie a ideologiei retrograde, dușmănoase. Cu ce va fi stimulat un actor în munca sa creatoare, dacă un critic, lipsit de seriozitate profesională, îi va acoperi cu lauri și elogii neargumentate, o realizare artistică discutabilă?

Cea mai merituoasă realizare cere să fie temeinic analizată, atît în latura ei pozitivă, cît și în cea negativă.

Indiferența rece, șicanele mărunte, interesele meschine, spiritul de grup îl împiedică pe autorul dramatic, în egală măsură, ca și elogierea neprincipială, apologetică, ditirambică, nefondată pe valori reale și argumente judicioase. Critica are menirea, în literatura realist-socialistă, să înrădăcineze, printr-o judecată lucidă, obiectivă, spiritul intransigenței față de compromis, față de lipsuri. Astfel își cîștigă stima și dragostea scriitorilor și artiștilor, respectul și încrederea deplină a cititorilor și spectatorilor.

S-ar putea acum ca unii critici să alunece pe un drum invers, să alunece pe poziții negativiste, să urmărească stăruitor numai părțile negative. Și aceasta s-ar putea întîmpla (mai ales!) în legătură cu lucrările dramatice ale unor scriitori începători, ale căror nume n-au ajuns încă să fie sonore, consacrate. Articolul din „Scînteia" previne cu claritate: „Ar fi greșit să-și închipuie cineva că spiritul critic este necesar numai în analiza unor lucrări proaste; dimpotrivă, cercetarea științifică exigentă a operelor de valoare e de natură să scoată în evidență tot ce este reușit, să atragă atenția asupra a ceea ce autorul n-a izbutit încă să realizeze și astfel să ajute pe creatorul de artă talentat să meargă mereu înainte".

Acest deziderat pretinde imperios criticului să aibă curajul de a-și rosti opinia, de a nu apleca urechea la interese personale sau de cerc, de a urmări în munca sa creatoare, cu un patos neostenit, numai și numai adevărul. Tonul apologetic s-a manifestat cu precădere față de actorii noștri cei mai talentați, față de regizorii cei mai valoroși și de scriitorii cei mai încercați în literatura dramatică; fie ca drumul invers, de care am amintit mai sus, să fie stăvilit din capul locului, iar aprecierile sentențioase să nu se rostogolească amețitor asupra debutanților sau asupra celor mai puțin dotați, asupra acelora care au nevoie a fi *susținuți* în drumul lor spre desăvîrșirea măiestriei artistice, și cărora nu trebuie, așadar, să li se reteze aripile abia deschise.

Eu cred — s-ar putea să greșesc — că intransigența, gustul subtil, exigența și îndrăzneala criticului trebuie să crească direct proporțional cu valoarea operei și, mai cu seamă, cu valoarea celui ce semnează opera de artă, cu valoarea artistului care interpretează și a regizorului care realizează spectacolul. Și acest adevăr trebuie respectat cu strictețe, trecîndu-se peste rezistența și presiunile exercitate de către actorul, regizorul sau dramaturgul criticat. Cu cît un actor este mai talentat, un regizor mai aproape de măiestrie și un autor mai aproape de desăvîrșirea artistică și literară, cu atît au mai puțină nevoie de tămîierea, indulgența și bunăvoința criticului.

Din contra, asemenea „opinii" critice ar putea să-i împiedice în dezvoltarea viitoare, să le aducă autoliniștirea și automulțumirea, la fel de condamnabile și dăunătoare pentru un creator, ca și rutina și superficialitatea.

În contactul direct avut cu cronicile dramatice asupra pieselor mele, nu aș putea spune c-am fost vreodată copleșit de lauri. Și — pe drept cuvînt — piesele au avut suficiente scăderi.

Desigur, e normal ca opiniile unui critic să difere de opiniile altui critic. Cînd aceste opinii sînt însoțite de argumente judicioase, autorul va putea cu ușurință să-și dea seamă cine are dreptate, și cine nu. Dar, uneori, aceste opinii diferite, contradictorii, au mers pînă la a se anula total una pe alta. Vă ofer un caz concret și explicit, din experiență proprie. Iată, bunăoară, cum caracterizează tovarășul Vicu Mîndra pe eroul Victor Mareș din piesa mea *Zbor de noapte:* „Procesul sufletesc al lui Mareș nu capătă de aceea coloratură dramatică; el se păstrează la proporțiile dramoletei sentimentale".

Despre același erou, tovarășul Radu Popescu conclude următoarele: „Florin Stroe, în rolul principal, a izbutit să dea poate cu un exces de gesturi și încruntări ale frunții, toată forța și complexitatea lui Victor Mareș, erou veridic și viabil al literaturii noastre dramatice". Iată-l deci pe Victor Mareș într-o altă postură. Recunoașteți că saltul în aprecieri e mult prea mare și, astfel, autorul nu are o imagine clară a realizării sau nerealizării sale. Eu cred deopotrivă în competența, inteligența și discernămîntul ambilor critici, dar concluziile lor, susținute cu argumente insuficiente, au avut darul să mă pună în derută. Și nu numai pe mine; la fel au pus în derută pe regizor, pe actor și mai ales pe spectatori.

Uneori, criticii se apropie cu superficialitate de opera unui dramaturg. Fără să cunoască în profunzime lucrarea literară, după o simplă vizionare, se grăbesc să scrie materialul redacțional. Astfel, despre piesa *Opriți-l pe Dick Warrings!* am citit cu uimire și zîmbet rîndurile semnate de tovarășul Mihai Vasiliu într-un scurt „carnet teatral": „Autorii au diluat conflictul central al piesei, introducînd o serie de personaje și episoade secundare, nelegate organic de firul conducător al acțiunii, în speranța împlinirii cu succes a necesității de a prezenta cît mai multe personaje pozitive. Fără să fie la rîndul lor adîncite, acestea apar de prisos, cu destule confuzii și inutile îngreunări aduse sarcinii dramatice a textului. Este cazul personajelor Steve și Smith, ca și al întregului act trei. Este de asemenea, cazul personajelor Alice Duncan (interpretată cu vervă de Migry Avram Nicolau), Gipsy (Natașa Nicolescu) și Procurorul (interpretat în mod inteligent și cu o vădită atitudine critică față de rol de către Nicolae Gărdescu care domină net întregul ansamblu)".

Ce l-a îndemnat pe tovarășul Mihai Vasiliu să deducă (și mai ales să scrie) că procurorul venal și slugarnic, cinic și criminal, este un personaj pozitiv?

Dacă într-adevăr Gipsy este un personaj pozitiv (cu toată ușurința ei), Alice Duncan e cu totul un personaj negativ, nemaifiind necesară nici o argumentare.

Tovarășul Mihai Vasiliu îmi amintește însă iarăși de tovarășul Vicu Mîndra, care în cronica piesei *Zbor de noapte* a scris categoric: „Autorul i-a atribuit locțiitorului politic Stancu și un amor nefericit, de care — de altminteri — eroul nu face prea mult caz".

Am cercetat împreună cu regizorul și actorii să descoperim „amorul nefericit" al lui Stancu... Dar am descoperit că tovarășul Vicu Mîndra cunoștea acest amor nefericit dintr-o versiune mai veche a piesei, apărută în „Viața romînească", versiune care a suferit modificări cînd am redactat textul definitiv al spectacolului și în care această deficiență a fost înlăturată.

Îmi amintesc de un alt critic, care susținea cu tărie că piesa *Furtuni de primăvară* este lipsită de conflict dramatic, avea rezerve asupra personajelor și tematicii, acuza limba piesei, nimicea cu autoritate structura ei, dar concludea că piesa este totuși o... realizare valoroasă a dramaturgiei anului în curs.

Criticul trebuie să fie un prieten inteligent, talentat și nepărtinitor, al actorului, regizorului și dramaturgului; un bun și obiectiv sfătuitor al spectatorului, un ghid pasionat al marilor mase de spectatori și cititori. El trebuie să fie pătruns de importanta răspundere care-i revine în împlinirea sarcinilor impuse de dezvoltarea pe care au luat-o arta și literatura în zilele noastre. Să ajute astfel, printr-o contribuție eficientă, la ridicarea măiestriei și prestigiului artei și literaturii realist-socialiste. În acest scop, mi se pare că el trebuie însă, înainte de toate, să se apropie de creația artistului și a scriitorului, cunoscînd-o efectiv, nu superficial, și nu din izvoare părăsite. Pe această linie înțeleg, de altfel, și îndemnul articolului din „Scînteia", adresat criticilor, de a trece „cu toată răspunderea la o muncă temeinică de studiere și aprofundare a noilor creații, ridicînd ceea ce este izbutit la nivelul unei experiențe pozitive a mișcării noastre literar-artistice, iar din slăbiciuni trăgînd de asemenea concluzii și învățăminte de ordin general".

Nicolae Tăutu

CUM SE ÎNŢELEG ŞI SE REZOLVĂ REGIZORAL DIFICULTĂŢILE UNUI TEXT

Teatrul de Stat din Piteşti ; Teatrul Naţional din Craiova : ***Surorile Boga*** **de Horia Lovinescu**

Premiera : 23 August 1959. Regia : Ovidiu Georgescu. Decoruri şi costume : M. Tofan. Distribuţia : Marga Georgescu (Ioana Boga) ; Elena Suliman (Valentina Boga) ; Xenia Beza (Iulia Boga) ; Constantin Petrican (Alec Gorăscu) ; Radu Dimitriu (Mihai Mereuţă) ; Paul Podoleanu (Ghighi Mirescu); Miky Dem. Niculescu (Radu Grecescu) ; Ion Dumitrescu (Pavel Golea) ; Dem. Psatta (Miluţă Petrescu) ; Ecaterina Georgescu (Catinca Gorăscu) ; Maria Maximilian (Eleonora Gorăscu) ; Telly Barbu (Eufrosina Grosu) ; Ivan Dumitru (Simion) ; Nicolae Georgescu (Vasile Bontaş) ; Ion Bánceanu (Col. Verzescu) ; Nicolae Nicolae (Panait) ; Cristian Şerbănescu (Flaşnetarul) ; Teodor Băjenaru (Sergentul) ; Adrian Grigoriu (Un tînăr) ; Valeriu Buciu (Alt tînăr).

Premiera : 23 August 1959. Regia : Valentina Balogh. Decoruri şi costume : Al. Caramanlău. Distribuţia : Olga Moisescu (Ioana Boga) ; Maria Balint (Valentina Boga) ; Paula Culitză Constantinescu (Iulia Boga) ; Iancu Goanţă (Alec Gorăscu) ; Radu Nicolae (Mihai Mereuţă) ; D. Aureliu (Ghighi Mirescu) ; Constantin Sassu (Radu Grecescu) ; Vasile Constantinescu (Pavel Golea) ; Ilie Cernea (Miluţă Petrescu) ; Aurelia Teodorescu (Catinca Gorăscu) ; Florica Nicolescu (Eleonora Gorăscu) ; Madeleine Nedeianu (Eufrosina Grosu) ; Pavel Cîsu (Simion) ; Mircea Hadîrcă (Ignat) ; Virgil Bădescu (Primul domn) ; Barbu Morcovescu (Al doilea domn) ; Mircea Moldovanu (Un tînăr) ; Mircea Muşatescu (Alt tînăr) ; Costică Ionescu (Un muncitor) ; Petre Iliescu (Sergentul) ; Mihai Constantinescu (Flaşnetarul) ; George Bulandra (Sublocotenentul).

Noua piesă a lui Horia Lovinescu nu este, în mod cert, o uşoară sarcină regizorală. Ne-au dovedit-o — după spectacolul văzut la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale" — cele două spectacole, de la Piteşti şi Craiova, vizionate la interval de cîteva zile, odată cu deschiderea stagiunii 1959—1960. Este vorba de astă dată de spectacole a căror trăsătură distinctă nu se arată a fi *viziunea* artistică particulară (de la regizor la regizor), ci o *înţelegere* vădit felurită a textului, a sensurilor şi obiectivelor lui. Regizorii celor două spectacole din urmă, pe lîngă o evidentă nesiguranţă în transpunerea scenică a piesei (ceea ce, în fond, ar ţine de gradul de stăpînire practică a mijloacelor profesionale ale respectivilor regizori, şi ar cădea deci în mod subsidiar în cumpăna aprecierilor critice), au demonstrat, pe planul concepţiei însăşi, o cuprindere limitată — şi limitativă — a problemelor lucrării lui Lovinescu. Ei au oferit astfel privirilor spectatorilor *aspecte* dramatice, în locul unei *imagini de ansamblu* care să valorifice complexul de probleme atacate şi rezolvate de autor. De aci, din această scrutare „pe apucate" a cîmpului de probleme şi din selectarea preferenţială a unor date, anecdotice ori caracterologice, ale complexului dramatic al piesei, linia de desfăşurare a acţiunii şi de devenire a personajelor a apărut — la rîndul ei — infidelă faţă de text, micşorîndu-i traiectoria, dacă nu chiar deviindu-i-o.

Să concretizăm însă : Ovidiu Georgescu, regizorul teatrului din Piteşti, a socotit că poate estompa din tripticul de destine urmărit de Lovinescu, evoluţia — dacă nu şi prezenţa însăşi — a uneia din cele trei surori Boga, pedalînd mai ales pe o anumită antiteză (arbitrar creată în spectacol) ce ar exista între *două* din ele : Ioana şi Valentina. Şi autonomizînd drama lor, a eludat nu numai unitatea devenirii celor trei surori, dar a eludat însuşi factorul esenţial al acestei deveniri, înrîurirea ce o au asupra lor împrejurările sociale, istorice care fac temeiul, dau semnificaţie şi importanţă piesei lui Lovinescu : împrejurările revoluţiei noastre populare. În acest chip, mesajul final al lucrării lui Lovinescu se anulează într-o

Ecaterina Georgescu în Catinca Gorăscu și Miky Dem. Niculescu în Radu Grecescu (Teatrul de Stat din Pitești)

diversiune psihologică, în care doar umbra scăzută a unui înțeles ideologic-politic mai poate fi bănuită.

E drept, și în textul piesei, forța transformatoare a revoluției apare mai degrabă ca un *fundal* istoric care străjuiește (și lămurește) transformarea și realizarea umană a surorilor Boga, decît ca un resort care a pătruns efectiv conștiința lor, mișcînd-o și luminînd-o. (Excepție ar face, din acest punct de vedere, cazul Iuliei, a cărei evoluție nu poate fi înțeleasă în afara apropierii ei de Pavel Golea, de partid.) A marca rolul și funcția transformatoare a revoluției era însă, dincolo de insatisfacția pe care ar prilejui-o textul, sarcina de frunte a regizorului. Acesta ar fi fost chemat, în acest scop, să vadă în cele trei surori, în primul rînd, ceea ce hotărît le unește (senzația inițială de dezagregare, de „frunze pe apă“, în care se descoperă năzuința comună spre realizare ; așteptarea comună a fericirii — chiar dacă înțelesul fericirii este, pentru fiecare, altul ; disponibilitatea comună spre gestul cuceririi perspectivelor noi, certe, care le vor lumina și însănătoși conștiința și viața). Căci diversitatea de stări sufletești și de poziție în dramă a surorilor este demonstrativă (simptom al întîmplătorului, al lipsei de orizont, în orînduirea capitalistă, pe de o parte ; teren asupra căruia se va exercita victorios forța *ordonatoare* și de asanare morală a revoluției, pe de altă parte). A fi socotit această diversitate ca un dat de *structură* a personajelor, ca o trăsătură de caracter imuabilă și a fi tras de aci — cu voie, fără voie — concluzia că ne aflăm în fața unei drame oarecare, psihologice, a fost al doilea păcat al regizorului de la teatrul din Pitești. Căci, neglijînd elementele ce le unesc, regizorul a neglijat și *complexitatea* caracterelor surorilor. In schimb, el a subliniat exagerat doar *unele* trăsături de caracter și a artificializat astfel, din dorința de a marca niște contraste, prezența laolaltă la care le obligă textul și scena ; el a rezolvat hibrid cele trei destine umane ale surorilor, ca și cum acestea ar fi străine între ele și s-ar întîlni întîmplător, în cadrul unitar al scenei.

Trecînd așadar ușor peste tema piesei și apărînd în schimb un conflict subsidiar (și eronat), rezultat din *confruntarea* celor două surori, de care pomeneam mai sus, Ovidiu Georgescu a împins la o caricatură violentă pe Elena Suliman, interpreta Valentinei, sora mijlocie, care își caută, bovaric, fericirea în aventuri extraconjugale, determinînd-o în același timp pe Marga Georgescu să caute pentru Ioana (sora cea mai mică, a cărei puritate face ca dramatismul încercărilor ei să fie și mai puternic) tonurile cele mai romanțioase, mai melodramatice. Ioana și-a vădit, în această versiune, doar o gingășie și o sensibilitate de floare de seră, nu puternica trăsătură de caracter ce trebuie simțită sub trepidația și zbuciumul ei (care nu sînt slăbiciune, ci căutare și dorință de mai bine).

Asta, pe de o parte. Pe de altă parte, interpretei Iuliei Boga (Xenia Beza) i-a fost impusă masca unei severități glaciale, a unei indiferențe și unei pasivități față de viața frămîntată a grupului de surori din care, totuși, face parte. Iulia, ramură centrală a tripticului de destine pe care-l formează cele trei surori, a apărut nu numai smulsă din climatul de viață al casei Boga, din fondul uman ce le este comun surorilor, dar și golită de inteligența plină de pondere și profunzime care face zestrea ei caracterologică. În aceste condiții, fără îndoială că textul lui Lovinescu și-a văzut sacrificate sensurile. El a fost tras spre situații neverosimile, șarjate, spre o succesiune de rezolvări teatrale capricioase, capricioase și nepotrivite nici cu caracterul personajelor, nici cu tendința lor dramatică.

Folosind textul dramatic drept un loc de desfășurare autonomă a personajelor — nu de desfășurare *solidară* a lor spre o țintă finală comună —, regizorul a îngăduit și celorlalți protagoniști să se miște independent de dramă și să-și denatureze astfel nu numai funcția ce le-a fost atribuită de autor, în relațiile lor cu ceilalți eroi, dar și conținutul propriei lor osaturi psihologice și destinații în dramă. Ceea ce explică de ce Ion Dumitrescu a înțeles să-i dea lui Pavel Golea temperamentul unui om mai mult pasiv și, oricum, prea puțin convingător pentru a ilustra personalitatea de luptător, de comunist, de factor *determinant* în formarea conștiinței celor trei surori Boga, pe care i-o conferă Lovinescu. Din aceleași motive, Mihai Mereuță (element pozitiv prin aspirațiile lui, cu toate că dovedește multe rătăciri de ordinul umanitarismului mic-burghez) a apărut, în interpretarea lui Radu Dimitriu, nu ca un personaj ale cărui trăsături vădesc stîngăcie în comportament, dar și un fond sufletesc gingaș, cinstit animat de o certă dorință — chiar dacă nebulos gîndită — de a vedea realizîndu-se în lume o orînduire socială pusă pe temelii drepte, ci ca un om slab, cu unele comportări mai curînd comice, ridicole, decît pline de omenie.

Autonomia rolurilor, acordată cu larghețe de regizor interpreților, a avut, în sfîrșit, și o altă consecință, desigur, nedorită nici de regizor: deplasarea accentului major al dramei (cel pozitiv) pe ceea ce e subsidiar în ea. În adevăr, Radu Grecescu, unul din personajele acut negative ale piesei, ajunge, în interpretarea lui Miky Dem. Niculescu, să fie personajul central al piesei, pentru simplul fapt că interpretul a sondat cu conștiinciozitate adîncimile personajului, realizînd autenticitate în viața scenică cu care l-a înzestrat. Desigur, Radu Grecescu este un personaj nu lipsit de importanță. El este însă doar o problemă din problematica generală a piesei lui Horia Lovinescu. De aceea, dacă Radu Grecescu ajunge să domine întregul spectacol, tema de bază a piesei — căutarea fericirii — și sensul piesei — forța transformatoare, educativă, a ideologiei și relațiilor socialiste — se anulează. Sublinierea acestui personaj negativ — de fapt contratemă a piesei — care în text se opune luptei și victoriei partidului în viața poporului, ca și în viața celor trei surori Boga, e de natură să facă neînțeles, în orice caz să îndepărteze de la eficiența dorită, mesajul spectacolului. Cu atît mai mult, cu cît în spectacolul de la Pitești evenimentele sociale — și de conștiință — legate de actul de la 23 August 1944 nu transpar în imagini pregnante, ci doar sub forma unor vagi ecouri, atît de vagi că par niște simple ilustrații sonore, de circumstanță. Aceste evenimente — pe care autorul le prezintă ca factori determinanți în desfășurarea și soluția conflictului dramatic al eroinelor sale — apar nu ca o condiție esențială a destinului lor, ci doar ca situații de culoare, exterioare substanței dramei.

Această deplasare a ideilor majore ale piesei, spre domenii lăturalnice, se petrece, din păcate, nu numai în spectacolul regizat de Ovidiu Georgescu, la Pitești. La Teatrul Național din Craiova, drama sentimentală care leagă pe Radu Grecescu de Ioana Boga a stat de asemenea pe primul plan, dominînd întregul conflict al piesei (regia Valentina Balogh). Fondul real de probleme puse de text a rămas și aci un simplu fundal de culoare, adus pe scenă de cîteva personaje, destul de vag conturate, cu funcții destul de imprecise, cu idei de asemenea vag formulate. Radu Grecescu și-a impus și aici, la Craiova, în interpretarea lui Constantin Sassu, „personalitatea" dramatică, şi întocmai ca la Piteşti, tot cu mijloace artistice demne de relevat pentru calitatea şi puterea lor de convingere. Radu Grecescu apare, în întruchiparea dată de Sassu, drept victimă a unor grele atavisme, a unui fond sufletesc cu vădite deformaţii patologice, ca un amestec de instincte, refulări şi cinism, în faţa căruia Ioana Boga (redată de Olga Moisescu cu sfîşietoare accente) nu a izbutit să fie decît unealta dezarmată a unui sadic şi posedat. De aceea, finalul surprinde neplăcut : crima săvîrşită de logodnicul Ioanei se arată a fi mai degrabă un gest dement, şi nicidecum un act comis cu luciditate, de pe o poziţie politică duşmănoasă. Iar gestul de denunţare a crimei de către Ioana devine pentru spectatorul obişnuit s-o ştie pradă oarbă a criminalului, cu totul de neînţeles — în orice caz departe de a-l convinge că reprezintă, în conştiinţa ei, triumful noului, al trezirii sale, în sfîrşit, la realitate, al ataşării de perspectivele însănătoşirii sale morale.

Dintr-o piesă ce pune în mişcare o galerie complexă de tipuri şi psihologii, caracteristice societăţii şi frămîntărilor oamenilor în preajma şi după momentul istoric de la 23 August ; dintr-o piesă — ale cărei calităţi şi lipsuri nu e aici locul să mai fie amintite, dar care în nici un caz nu poate fi privită ca o dramă uşoară, în care accentul ar cădea pe conflictul amoros, teatrul din Craiova n-a izbutit să realizeze decît atît. Şi aceasta, pentru că tot ceea ce nu încăpea în cazul izolat Radu-Ioana a fost tratat de către regizor, dacă nu cu neglijenţă, atunci cu sentimentul că se află în faţa unui balast tipologic. Aşa ne explicăm, de pildă, de ce Vasile Constantinescu a înţeles să facă din comunistul, luptătorul, ilegalistul Pavel Golea aproape un spectator, cînd amuzat, cînd intrigat de nefericirea sentimentală a Ioanei, explicînd propria sa luptă şi ideile ce-l însufleţesc, pe un ton colocvial şi cu accente blazate, pe care le-ar putea avea mai degrabă un personaj din galeria familiei Gorăscu, în nici un caz, secretarul Judeţenei de partid. De aceea, ne scutim de analiza jocului celorlalţi interpreţi, pentru care personajele — la cei mai mulţi dintre ei — nu au fost decît pretextul unor schiţe — şi acestea imprecise, convenţionale — rezultat poate al numărului cu totul neîndestulător de repetiţii, dar, în primul rînd, al unei nu numai insuficiente aprofundări, ci şi greşite şi dăunătoare înţelegeri a textului.

Mircea Alexandrescu

***

Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" : *Surorile Boga* de Horia Lovinescu

Premiera : 23 August 1959. Regia : N. Toscani. Decoruri şi costume : Z. Gherzanich. Distribuţia : Margareta Baciu (Iulia Boga) ; Carmen Barbu (Valentina Boga) ; Lidia Persofschi (Ioana Boga) ; Constantin Dinulescu (Alec Gorăscu) ; Virgil Raiciu (Mihai Mereuţă) ; Ion Lascăr (Ghighi Mirescu) ; Virgiliu Costin (Radu Grecescu) ; Ion Schimbischi (Pavel Golea) ; Miluţă Gheorghiu (Miluţă Petrescu) ; Florica Damian (Catinca Gorăscu) ; Eliza Nicolau (Eleonora Gorăscu) ; Marioara Davidoglu (Eufrosina Grosu) ; George Macovei (Primul tînăr) ; Adrian Tuca (Al doilea tînăr) ; Const. Obadă (Sergentul de stradă) ; Ion Buraga (Vasile Bontaş) ; Remus Ionaşcu (Colonel Verzescu) ; Saul Taişler (Simion) ; Alfons Radvanschi (Primul individ) ; Alexandru Blehan (Al doilea individ) ; Constantin Nicolau (Al treilea individ) ; Traian Ghiţescu (Panait) ; Petrică Manea (Un sublocotenent) ; Mihai Grosariu (Un soldat) ; Nicolae Şubă (Flaşnetarul).

Am văzut *Surorile Boga* la Naţionalul din Iaşi, într-un spectacol cu modificări în distribuţia de la premieră (în afara interpretelor surorilor şi a cîtorva din apariţiile episodice). Cum se ştie, dublurile nu pot ştirbi, în perspectiva justei lor alcătuiri, concepţia de ansamblu a spectacolului. Despre această concepţie (regizor N. Al. Toscani, scenograf Z. Gherzanich) şi despre jocul actoricesc, vom spune de la început că au împins deseori ideile, personajele şi acţiunea scenică pe terenul facil al melodramei. Fiecare din componentele spectacolului are, desigur, aspectele sale realizate, valoroase. Din păcate, nu acestea dau tonul.

În montarea ieşeană a *Surorilor Boga* primează goana după efecte „tari", pe planul feluritelor implicaţii sentimentale, ceea ce reduce universul sufletesc, bogat diferenţiat, al surorilor, la o problematică micburgheză, minimalizează caracterul social al destinelor lor şi reflectarea vie, dramatică, a paginilor de istorie în viaţa micului oraş, acele evenimente care impun spre finalul piesei un suflu de mase şi de asalt revoluţionar.

Decorurile lui Z. Gherzanich poartă o răspundere însemnată în acest sens. Nimic nu justifică în psihologia, ținuta și modul de viață ale Iuliei și Ioanei Boga, dincolo de orice denivelări ale vieții lor sufletești, un interior de casă care să nu fie sobru, decent, modest, plăcut prin bunul gust al surorilor. În loc de aceasta, scenograful a construit un decor decupat, cu bucle, buclițe și buclișoare, de o ieftină, dacă nu inexistentă, valoare dramatică. Mobila și decorația pereților au avut aceeași soartă. Biroul Județenei de partid din actul II este imaginat, nu se știe de ce, ca o clasă de școală primară. El alternează, printr-o mișcare de turnantă, cu ceea ce trebuia să sugereze un colț din piața orașului. Aici a impus o idee interesantă și elocventă (dar izolată) : statuia unei „personalități“ în frac, cu bustul lipsă.

Interpretele celor trei surori Boga au reprezentat, în bună măsură plafonat, destinele eroinelor, fără a întregi portretul dramatic al fiecăreia. Este adevărat că Margareta Baciu (Iulia) are o voce tranșantă, cu asprimi expresive, și că prin aceasta prestanța naturală a personajului a avut de cîștigat. Dar dezorientarea tragică ce o exprimă Iulia la început, stările sufletești active și nuanțate, din care se înalță disprețul pentru Ghighi Mirescu și categoria socială pe care o reprezintă el, mai apoi maturitatea cu care îl înțelege și se apropie de Pavel Golea, de comuniști, în mijlocul cărora încetează de a mai fi o „frunză pe apă“, toate acestea au fost asimilate cu neîndestulătoare subtilitate, emoție și luminozitate de actrița ieșeană.

Întruchipînd pe sora mijlocie, Valentina, a cărei aspirație de fericire este unidirecționată spre dragostea extraconjugală, cu aparențe de corn al abundenței, dar în fond lipsită de profunzime și ocazională, Carmen Barbu (ca și regia) nu a pătruns ceea ce constituie diagnosticul acestui destin rătăcitor : voluntarismul hrănit cu iluziile moralei burgheze. Actrița a parcurs partitura cu gesturi supraproporționate și intonații vetust-melodramatice, din care nu s-a vădit că natura ușuratică a eroinei este în mare măsură efect și nu cauză. A nu dezvălui ce este puritate și suferință umană în experiențele Valentinei, a-i contura profilul în liniile dulceag-amărui ale unei cochete mondene, înșelate de amanți coțcari, cum apare ea în spectacolul ieșean, înseamnă a scăpa din vedere motivul cehovian al frumuseții risipite, preluat și modificat de Horia Lovinescu, pînă la o schimbare a unghiului cu 180 de grade, în sensul realităților social-istorice, cu zori revoluționari, ale epocii noastre.

Vom cita, pentru exemplificarea lipsei de înțelegere a regiei și a unor interpreți față de caracterele și atmosfera piesei (respectiv a primului act), scena scandalului familial, provocat de Miluță Petrescu, penibilul soț al Valentinei. Lovinescu a introdus această scenă pentru a realiza un efect contrastant (în raport invers cu acela din *Citadela sfărîmată,* cînd pe lamentările morbide ale lui Matei se aude corul cristalin al copiilor). Iulia a primit vestea rănirii pe front a logodnicului Ioanei. Faptul relatat și conștiința lui tragică plutesc în aer, cînd, cu brutalitate, are loc izbucnirea vijelioasă și ridicolă a lui Miluță, intrat în posesia unei dovezi de adulter. Momentul trebuie condus și interpretat cu extremă finețe, pentru ca ideea de bază, tragică (atmosfera de trivialitate și meschinărie, care sufocă existența celor trei surori), să nu fie subordonată comicului de situație, cum s-a întîmplat în spectacolul ieșean, în care episodul susmenționat capătă dimensiuni grotești de comedie burlescă, eludîndu-se locul și sarcinile sale dramatice în contextul dat. Se mai pierde aici strigătul sincer și temerar al Valentinei („Vreau să fiu fericită !“), timp în care Miluță Gheorghiu (Miluță Petrescu), cu o vervă mult îngroșată, trimite spre sală un irezistibil de comic hohot de plîns.

Deși Horia Lovinescu a tratat în salturi evoluția ultimei dintre surori, Ioana, lipsind de autenticitate călirea ei sufletească și identificarea sa cu lupta de avangardă a comuniștilor, acest personaj nu iese totuși în întîmpinarea spectatorului cu brațele goale. Ioanei îi sînt proprii tinerețea virtuoasă, puritatea sub toate raporturile, sensibilitatea, la care se adaugă, derutant, o dragoste excesiv de încrezătoare față de un posedat al aventurilor războinice, ca ciracul fascist Radu Grecescu. Rolul a revenit Lidiei Persofschi, care a scos mult în evidență șubrezenia construcției personajului, prin bagatelizarea calităților menționate. Astfel, Ioana apare ca o ființă speriată, încruntată, fără a iradia frumusețe interioară și cerebralitate. Lipsa de măsură a gesturilor și vorbirea nenuanțată, cu o supărătoare pronunție regională, din jocul Lidiei Persofschi, cer eforturi din partea actriței în scopul perfecționării tehnicii individuale, a meșteșugului.

În compoziția lui Ion Lascăr (Ghighi Mirescu), tonul mult afectat și gesturile mult pozate au substituit amestecul de cinism și ticăloșie al personajului, unui convenționalism operetistic. Inexpresiv și fără vlagă a fost Virgil Raiciu (Mereuță).

Actori de prestigiu, ca Margareta Baciu, Miluță Gheorghiu sau Ion Lascăr, nu au comunicat, aşadar, pe măsura talentului lor, încărcătura ideologică şi artistică a personajelor, fie că le-au lipsit corespondenţele cu rolurile încredinţate, fie că au fost greşit îndrumaţi de regizor. La aceasta se adaugă o ciudată absenţă a îndrăznelii creatoare şi a tinereţii, la actorii tineri.

Montarea pe scena ieşeană a *Surorilor Boga* se bucură de cîteva interpretări valoroase, pe linia tematicii majore a piesei şi a reprezentării „vieţii sufletului omenesc". Ion Schimbischi (Pavel Golea) a reuşit să facă vie, fermă, energică şi spirituală, prezenţa comunistului, la „statul major" revoluţionar al oraşului, în viaţa surorilor, ca şi în viaţa lui Mereuţă şi a Eufrosinei Grosu. Aceasta din urmă s-a bucurat, de altfel, de interpretarea profundă în simplitate şi căldură, a Marioarei Davidoglu.

Spectacolul este susţinut de jocul elocvent, în stare să definească deplin caracterele unor personaje negative, al lui Virgiliu Costin (Radu Grecescu) şi Florica Damian (Catinca Gorăscu), şi excelează cu interpreţii rolurilor episodice : Nicolae Şubă (Flaşnetarul), Eliza Nicolau (Eleonora Gorăscu), Mihai Grosariu (Un soldat) şi Saul Taişler (Simion).

Emil Mandric

***

Iată dar cîteva interpretări date piesei lui Horia Lovinescu, la care se adaugă şi aceea a Teatrului de Stat din Constanţa, al cărui spectacol l-am putut viziona la Bucureşti, în turneul întreprins de acest colectiv, şi asupra căruia s-a relatat, la vreme, în revistă.

Concluziile ce se pot trage sînt generatoare de învăţăminte de cea mai mare însemnătate pentru realizatorii noştri de spectacole.

Prima dintre acestea se referă la faptul că unii dintre regizorii ce au pus în scenă s-au mulţumit să reţină, din problematica piesei, cîte un episod pe care l-au investit cu calitatea de a fi reprezentativ pentru toată piesa lui Lovinescu. S-a pus accentul pe cîte un interpret, pe cîteva momente şi pe cîteva tonuri, dar toate implicaţiile şi mai ales semnificaţiile, sensurile, n-au fost animate, aprofundate. Piesa, repetăm, are unele lipsuri, care ţin de anumite inconsecvenţe în tratarea evenimentelor ce alcătuiesc fundalul social-politic. Este vorba însă de *inconsecvenţe* şi nu de inexistenţa acestui fundal, care de fapt constituie condiţia primordială de la care porneşte Horia Lovinescu să demonstreze dramatic evoluţia şi posibilitatea de rezolvare optimistă a destinului eroinelor sale.

Dacă în spectacolul Naţionalului bucureştean am putut urmări (chiar în pofida faptului că lipsurile textului — de ordinul celor de care pomeneam mai sus — au apărut şi pe scenă) această *condiţionare*, întrepătrunderea între psihologic şi social ; dacă aci, tipurile au fost conturate în funcţie de poziţia lor ideologică, de evoluţia lor în piesă, de grupul social din care fac parte, nu acelaşi lucru l-am putut constata pe alte scene.

Şi, rezumînd cele arătate în cronicile de mai sus, principala lipsă revine regizorilor care au înţeles să trateze piesa „uşor", oprindu-se la suprafaţă, coborînd simbolul la rangul de fapt prozaic, de caz izolat. Aşa s-au petrecut lucrurile şi la Iaşi, unde s-au urmărit „efecte tari", şi la Craiova, unde s-au urmărit „efecte lacrimogene", şi la Piteşti, unde nu s-au urmărit decît unele „apariţii".

Munca regizorală superficială, ajutată şi de faptul că piesa a fost lucrată, la unele teatre, în grabă, a dus la sacrificarea sensurilor majore ale textului, la o nedreptăţire a interpreţilor înşişi, care dacă ar fi fost conduşi cu mai mută siguranţă, pe căi care să le releve adîncimile şi semnificaţiile social-politice, precum şi cele de ordin psihologic, ale personajelor în care erau chemaţi să-şi dovedească aptitudinile şi talentul ; dacă ar fi ajuns ei înşişi să adîncească *problemele* piesei, nu s-ar mai fi mulţumit, cu siguranţă, a face demonstraţii de „virtuozităţi" actoriceşti.

Desigur, piesa îşi are o anume structură, în care nu întotdeauna logica situaţiilor şi a evoluţiei unui personaj este riguroasă. Dar nu este mai puţin adevărat că, în liniile ei mari şi în sensurile generale pe care le exprimă fiecare personaj, piesa îşi dovedeşte armonia, mesajul ei este clar, ipoteza de la care porneşte este demonstrată. Că ici şi colo, pe parcurs, pot să apară inegalităţi de tratare — fie de situaţii, fie de caracterizare tipologică — este un aspect ce nu dă dreptul unui regizor la o opţiune preferenţială faţă de ele şi de a le autonomiza în conflicte dramatice. Conflictul real şi caracterele analizate complex dau acestei piese o notă de dificultate, pe care, din toate spectacolele văzute, numai cel al Teatrului Naţional din Bucureşti a depăşit-o şi unde mesajul actual al piesei (aşa cum rezultă din complexitatea destinelor surorilor Boga) a fost înţeles şi transmis în imagini netăgăduit expresive şi convingătoare.

P.S. Am citit cu surprindere, în „Flacăra Iaşului" din 30.VIII. a.c., cronica teatrală la spectacolul *Surorile Boga,* a lui Radu Şt. Mihail, şi însemnările ulterioare ale acestuia, referitoare la calitatea dublurilor. Poziţia semnatarului apare în întregime sub forma unui omagiu adus regizorului, interpreţilor şi scenografului, în termeni care anulează exigenţa, obiectivitatea şi diferenţierea analitică. Nimeni nu intenţionează să conteste dezideratul de a da cezarului ce este al cezarului, dar cînd criteriul de apreciere se vădeşte fragil şi scos din raza de acţiune a spiritului critic, credem că laudele nu pot fi, prin ele însele, un stimulent valabil pentru colectivul de creatori. Ele nu ajută procesului de perfecţionare a spectacolului, cu atît mai puţin publicului, la a cărui educaţie estetică trebuie să contribuie, cu competenţă, cronica dramatică.

Vom cita, pentru ilustrarea superficialităţii şi a contradicţiilor care se ivesc în analiza cronicarului, pasajul referitor la decor. „Pentru înlesnirea desfăşurării interioare a acţiunii — scrie Radu Şt. Mihail — ar fi fost mai cîştigătoare, după opinia noastră, interioare încheiate, cu plafon şi pereţi întregi (nu convenţionale paravane, cu laterale insuficient mascate, care lasă să se vadă pregătirea actorului de a intra în scenă şi — deci — distrage atenţia şi desface, în parte, emoţia veridicităţii), însă recunoaştem că în felul acesta ecourile vieţii dinafară ar fi fost mult mai vagi. Apreciem, de aceea, soluţia lui N. Al. Toscani şi a pictorului scenograf Z. Gherzanich, drept una din cele mai potrivite". Cu alte cuvinte, în scopul „veridicităţii", ar fi fost mai „cîştigător" un decor cu „plafon şi pereţi întregi" (de ce nu din cărămidă ?), însă „ecourile vieţii dinafară" s-ar fi pierdut în acest fel (probabil, odată cu mascarea „pregătirii actorului de a intra în scenă"), de aceea soluţia regizorului şi scenografului, nefiind prea „cîştigătoare", este în schimb „una din cele mai potrivite..."

Em. M.

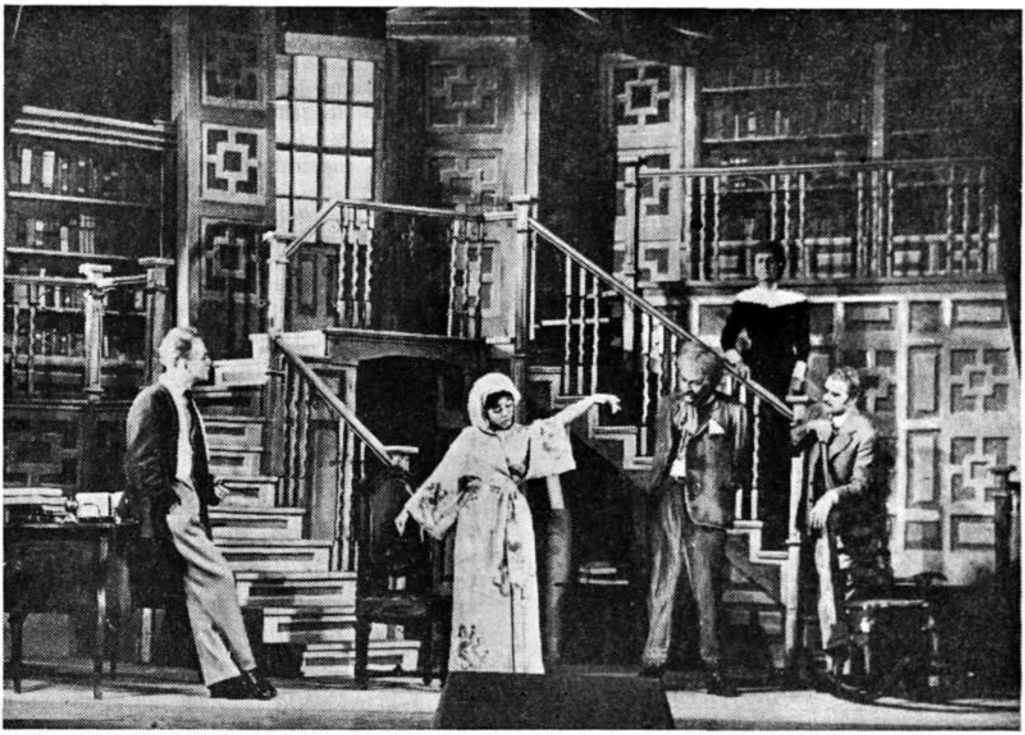
UN PAMFLET DRAMATIC

Teatrul Armatei : ***Pygmalion*** **de Bernard Shaw**

Premiera : 30 septembrie 1959. Regia : Sanda Manu. Asistent regie : Paul Nadolski. Decoruri şi costume : Ion Ipser. Distribuţia : George Constantin (Henry Higgins) ; Aglae Metaxa (D-na Higgins) ; Liliana Tomescu (Eliza Doolittle) ; Sandu Sticlaru (Alfred Doolittle) ; Petru Popa (Colonelul Pickering) ; Nelly Cutava (D-na Eynsford Hill) ; Sanda Băncilă (Clara) ; Dorin Moga (Freddy) ; Lili Popovici (D-na Pearce) ; Nae Constantinescu (Un cetăţean) ; George Negoescu (Un om ironic) ; Angi Tomaide (Servitoarea) ; Toni Zaharian (Un domn în vîrstă) ; Marga Chicoş (O doamnă în vîrstă) ; Lupu Vasile (Un tînăr) ; Mircea Corbu (Un domn).

Teatrul Armatei a prezentat recent comedia *Pygmalion,* una dintre cele mai des jucate comedii ale lui Bernard Shaw, comedie care şi astăzi, în Occident, se bucură de „atenţia" şi „preţuirea" oamenilor de teatru, care însă, în permanentă căutare de mijloace noi de amuzament gratuit, au crezut că pot adăuga comediei un „plus" de haz, turnînd-o într-o factură operetistică, bineînţeles asezonînd-o cu muzică bulevardieră şi împrospătîndu-i titlul : My fair lady (Dulcea mea coniţă). Este clar că o asemenea „fertilizare" a lucrării urmăreşte scopul precis de a denatura, dacă nu de a elimina, bogatul conţinut de idei prin care Bernard Shaw demasca putreziciunea burgheziei engleze de la începutul secolului. Căci *Pygmalion,* ca şi celelalte piese ale lui Shaw, nu este decît una din multele pilule amare servite contemporanilor săi, un pamflet dramatic al cărui atac direct viza lumea respectabilităţii burgheze britanice, lumea convenienţelor sociale. Dar *Pygmalion* este şi o făţişă declaraţie de simpatie faţă de omul simplu. Pretextul anticei legende a lui Pygmalion şi Galatheea nu este, în economia comediei, decît premisa desfăşurării unui duel de idei şi de concepţii a două lumi, a două clase sociale, diferite ca apartenenţă, ca structură morală şi ca aspiraţii umane.

„Trăim într-o epocă de parvenitism" remarcă ironic profesorul de fonetică



Scenă din actul I

Henry Higgins, noul Pygmalion. Numai că ironia sa este o ironie de paradă, căci profesorul — mai curînd furios decît înfiorat de constatările lui — nu pregetă să-şi ducă şi să-şi asigure un trai tihnit, din banii recoltaţi de la parvenita societate snobă a saloanelor, dornică nespus să-şi ascundă, după paravanul unui limbaj preţios şi al unor maniere alese, paupertatea spirituală şi morală ce o caracterizează. Aceste maniere şi acest limbaj de salon se pot învăţa ; şi cu acest purgatoriu de suprafaţă, ce duce spre „lumea bună", se ocupă de fapt ironicul şi — culmea ! — *prost-crescutul şi insensibilul* Higgins, îndreptîndu-şi de fapt asupra lui al doilea tăiş al propriei sale ironii. El se angajează într-o bună zi, printr-un pariu hazliu, faţă de prietenul său, colonelul Pickering, să facă din umila florăreasă de stradă Eliza, o lady, o veritabilă lady. Spiritualul Pygmalion — şi prin el întreaga burghezie — primeşte însă de la acest obiect de experienţă, o binemeritată lecţie de umanitate şi de bun simţ. Căci, pentru prima dată, profesorul vede stînd în faţa lui un om simplu, şi nu un negustor din City sau o lady „pamată" după ceaiurile „high-life". Higgins, profesorul, nu ţine însă seamă de valoarea umană a „clientei" sale. El o tratează ca pe o slujnică, bună să aibă grijă de măruntele lui tabieturi. O priveşte ca pe un *produs* mulat de dînsul pentru a fi confundat, la o serată în palatul Buckingham, cu o ducesă, bun deci pentru a-i înlesni să demonstreze lumii rafinamentul său „creator" şi, în acelaşi timp, lipsa de consistenţă a „rafinamentului" înaltei societăţi, din care — rîzînd de ea — face şi dînsul parte. Numai că Eliza, noua Galathee (care la început nu ştia să vorbească frumos, dar ştia să simtă cinstit, omeneşte), nu se complace în această înjositoare situaţie de obiect demonstrativ ; mai ales, după ce şi-a însuşit şi vocabularul şi maniera potrivită pentru a-şi revendica demnitatea, pentru a înfrunta pe „creatorul" ei, pe acest fabricant de snobi, insensibil la freamătul uman, pe acest bădăran de salon, poleit cu educaţie de paradă.

Lecţia usturătoare pe care Eliza o serveşte lui Higgins este însă numai o latură a corosivei satire cu care Shaw smulge masca onorabilităţii saloanelor burgheze, epatate de prezenţa „lady"-ei Eliza. Prin măturătorul Doolittle, tatăl Elizei — omul simplu de pe stradă — Shaw rosteşte o altă categorie de adevăruri demascatoare la adresa societății „înalte" și puritane.

Evident, nici Eliza și nici Doolittle nu sînt eroii cei mai înaintați ai operei lui Shaw. Postfața piesei (piesa ca atare se încheie cu o soluție sugerată doar), care conduce mai departe, la modul narativ, destinele eroilor, pare că dizolvă sarcasmul ironiei din piesă. Căci Eliza îl părăsește pe spiritualul și cinicul Higgins din cauza caracterului — și temperamentului său — lipsit de omenie și de urbanitate, pentru a-și construi o viață de tihnă conformist-burgheză, alături de un nătăfleț al saloanelor — Freddy ; la rîndul său, sagacele Doolittle acceptă să-și vîndă condiția lui de „om din popor", ținînd totuși, în această calitate, discursuri cu „fond etic", menite să facă apologia moralei pe care o detestă în fond.

Bernard Shaw nu-i iartă, dar îi obligă să realizeze adevărul că există o evidentă prăpastie între lumea așa-zis bună, parazitară și incapabilă de un efort cinstit, și lumea celor de jos. Și tocmai în faptul că acești oameni simpli, fără a-și anula fondul moral și uman, sînt nevoiți să se supună convenientelor unei societăți decrepite, în care altfel ar sucomba, rezidă subtilitatea atitudinii pamfletare a nonconformistului Shaw. În această societate țintește satira shawiană, și în această satiră stă eficiența comediei sale. Desigur că, escamotînd acest subtext satiric și speculînd doar contingențele cu legenda, *Pygmalion* poate apărea ca o comedioară sentimentală burgheză, adică exact reversul intenției autorului ei.

***

Pe scena Teatrului Armatei, transpunerea scenică a acestei dificile comedii satirice a oferit tinerei regizoare Sanda Manu un nou prilej — după spectacolul cu *Ultima etapă* — de afirmare a posibilităților sale artistice. Regizoarea s-a străduit să sublinieze conținutul acid al piesei, să deslușească fondul de idei, sensurile moralizatoare ale fabulei lui Shaw, și, în acest sens, trebuie subliniată ponderea cu care a scos artistic în evidență aceste sensuri. Chiar dacă a realizat mai puțin atmosfera specifică societății „înalte" britanice și spiritul pieselor lui Shaw (acest lucru l-au dovedit, de pildă, stîngăcia și hazul forțat al desfășurării actului III), preocuparea statornică a regizoarei fiind justețea liniei de evoluție a personajelor, spectacolul a fost, în ansamblul său, lucrat cu acuratețe și cu simțul umorului. Am remarcat în această privință abilitatea cu care Sanda Manu s-a descurcat în ițele rafinate ale suculentului dialog al lui Shaw, punctînd replicile cu precizie și cu adresă și permițînd totuși acțiunii să se desfășoare alert și să dea spectacolului o notă de firească prospețime artistică. Ceea ce, în comedie, este foarte mult.

Un deosebit merit l-a avut și colectivul actoricesc, inspirat înmănunchiat de regizoare. Format, în majoritatea lui, din tineri, spectacolul nu a fost pentru ei numai o încercare experimentală, o verificare a virtuților lor interpretative, ci și o confirmare a acestora (iar pentru unii, chiar o evadare din anonimat). Așa, de pildă, actorul George Constantin, interpretîndu-l pe Henry Higgins, a constituit — să recunoaștem — o revelație a spectacolului. Higgins s-a bucurat în interpretarea lui G. Constantin de aportul a două calități dominante : intuirea scenică și firescul, care — în ciuda caracterului liniar al rolului — au reliefat și au dat viață unui personaj dificil, cu o partitură verbală întinsă. Actorul a știut să fie simpatic, ironic, dar și prost-crescut și arogant ; a știut să-și echilibreze prezența scenică nu numai prin dialog, ci și prin participare mută dar expresivă. A creat un Higgins inteligent, spiritual, fără să uite a-i evidenția răceala și uscăciunea sufletească. Și a mai știut să frazeze și să nuanțeze replicile sale în chip pretențios (cum cere textul) și cu un umor de bună calitate (cum se cuvine). Un singur exemplu : actul V, unde furia lui Higgins, împotriva „nerecunoscătoarei" Eliza care-l părăsește, atinge culmea. Higgins (George Constantin) își gradează „criza" cu precizie — întîi ironie, apoi tactica bunăvoinței, apoi, în cele din urmă, insolența bădăranului neputincios, pus la punct. Din păcate, strădania actorului nu a fost în permanență fructuoasă, din pricina partenerei sale, Liliana Tomescu, care interpretînd-o pe Eliza mai întotdeauna la suprafață (în special actele I și V), nu l-a secondat cu luciditate. Liliana Tomescu n-a păstrat în permanență — în orice caz, nu ne-a făcut să simțim permanent — linia umană a personajului. Între florăreasa Eliza și Eliza-lady (din final) nu se remarcă o cursivitate logică a transformării, ci două ipostaze net deosebite ; pentru a le sublinia, actrița a făcut uz de mijloace facile, abuz de gesturi mecanice și exclamații sălbatice, stridente. Firește, o parte din vină îi revine și regiei, care s-a lăsat convinsă de farmecul scenic și umorul de necontestat al actriței, fără a-și da seama că, de astă dată, darurile actriței pot depăși, dacă se desfășoară nestrunite — ori nedozate —, simțul măsurii. Și, încă un reproș regizoarei : nu considerăm linia imprimată în final Elizei, drept cea mai indicată; Eliza nu regretă la modul melancolic pe Higgins, ci îl înfruntă şi-l domină, expresia îndurerării ei raportîndu-se la propria ei devenire („ascensiune" pe planul social, decădere pe planul uman) şi nu la raporturile ei cu Higgins.

Tot insuficient lucrat ne-a apărut şi Doolittle, căruia Sandu Sticlaru i-a reţinut şi colorat (prea „cetăţean turmentat", însă!) simplitatea, nu însă şi agerimea spiritului, aceasta de multe ori cedînd locul unui umor voit gros, voit de efect.

În schimb, Lili Popovici (d-na Pearce) a sintetizat în mască şi gesturi, o excelentă compoziţie, ilustrînd severul şi specificul apostol al principiilor puritane engleze, dublat de manierele convenţionale. Din restul interpreţilor ne-au impresionat plăcut suculentele apariţii ale Sandei Băncilă (Clara) şi Dorin Moga (Freddy), dar n-am subscris deloc la interpretarea dată de Petru Popa, colonelului Pickering, personaj pe care actorul l-a văduvit tocmai de căldura şi omenia pe care chiar şi postfaţa piesei o subliniază. Omul acesta o ajută şi înţelege pe Eliza cel mai mult; el este faţă de ea dezinteresat, pornit s-o *formeze*. Închizîndu-l în carapacea unor atitudini uscate, ţepene, interpretul a dovedit, deopotrivă cu regia, o înţelegere greşită a aşa-zisei politeţi reci, britanice.

Corect, pe linia indicaţiilor textului, decorul tînărului scenograf Ipser n-a „jucat" totuşi. A fost lipsit de forţă sugestivă, greoi, inexpresiv.

Cu toate rezervele semnalate, spectacolul *Pygmalion* de pe scena Teatrului Armatei rămîne un spectacol meritoriu, care dovedeşte că promovarea tinerilor pe scenă nu este o îndrăzneală „riscantă". E un spectacol care ne îndrituieşte să salutăm, ca vrednică de continuat, iniţiativa în acest sens a Teatrului Armatei.

Emil Riman

DIFICULTĂŢILE DRAMATIZĂRII RESIMŢITE ÎN SPECTACOL

Teatrul Evreiesc de Stat din Bucureşti: ***Sender Blank*** **—dramatizare de Iacob Rotbaum**

Premiera: 2 octombrie 1959. Regia: Mauriciu Seckler. Decoruri şi costume: Adina Reich şi Dan Nemţeanu. Distribuţia: Mano Rippel (Sender Blank); Lili Elinovschi (Miriam, a doua soţie); Willy Rieber (Marcus, fiul lui de la a doua soţie); Willy Becker (Haim, fiul de la prima soţie); Sedü Glück (Sonia, soţia lui Haim); Sonia Gurman (Reveka Zeml, fiica lui Sender de la prima soţie); Samuel Fischler (Osip Zeml, soţul Revekăi); Sevilla Pastor (Mătuşa Dobriş, sora lui Sender); Benno Poppliker (Doctor Kluger); Abraşa Goldiner (Froike); Ruth Schnecker (Zelde, servitoare); Liuba Maiden (Clara, o croitoreasă); Iulian Schwartz (Reb Ziamke Ghingold); Heni Lewis-Rieber (Lizocica, fiica lui); Isac Cassvan (Meier Zilberman, epitrop); Elias Bercovici (Zalman Perlmutter); Moise Bălan (Reb Kalman, epitropul asociaţiei de înmormîntări); Doly Schreiber (Reful); Tony Segall (Soţia epitropului).

Într-un articol despre teatrul lui Şulem Aleichem, semnalam — tot aici — însuşirile dramaturgice ale prozei marelui povestitor evreu. Ar părea, deci, că nu e nimic mai uşor decît să dramatizezi această proză. Lucrurile nu stau însă aşa, căci ai de constrîns în limitele timpului scenic şi ale legilor celor trei pereţi, un întreg univers, în special unul psihologic. Dacă, în asemenea condiţii, reuşita unei dramatizări din Şulem Aleichem este un merit al celui care a realizat-o, meritul de bază rămîne, desigur, al materialului dramatizat. Totuşi — şi nu e un paradox — nu e în primul rînd meritul calităţilor dramaturgice ale acestui material, ci al celor umane — al acelei vaste orgii de viaţă care este buna proză şulem-aleicheméană.

Romanul *Sender Blank şi şleahta lui* (acesta e titlul complet) nu are însă maturitatea artistică şi pecetea bine cristalizată a artei marelui prozator: opera ţine de începuturile scriitorului, romanul poartă data 1887, iar Şulem Aleichem, la această dată, era în vîrstă de 28 de ani; el avea să dea, abia în următorii treizeci de ani, cele mai de seamă lucrări ale sale.

O altă cauză a caracterului încă nu desăvîrşit al romanului poate consta în faptul că, paralel cu tendinţa demascării parvenitismului şi a putregaiului moral din lumea burgheză evreiască, Şulem Aleichem, propunîndu-şi să satirizeze şi literatura siropos-melodramatică şi confecţionat-senzaţională a diverşilor „scriitori" la modă (ca Şumer, de pildă), s-a trezit că, scriind *Sender Blank* „à la manière de...", şi-a *construit* — se poate zice — el însuşi romanul. *Sender Blank şi şleahta lui* nu freamătă de acea bogăţie de caractere care trăiesc, gîndesc, simt şi acţionează adînc şi multilateral, *nemijlocit*.

Poate că la acest caracter, oarecum construit, al romanului, contribuie și faptul că, pe cînd în cele mai valoroase povestiri și romane, Șulem Aleichem a realizat calitățile dramaturgice, în cadrul desfășurării *nemijlocite* a lucrurilor (deși, se știe cu cîtă migală a obținut magistrala simplitate a acestui „nemijlocit“), în romanul *Sender Blank,* el a *urmărit* parcă o construcție *dramaturgică,* reducînd structura oamenilor și desfășurarea vieții la strictul necesar unor *personaje* și unei *acțiuni* scenice. (De altfel, sub diversele titluri de capitole, el scrie, de pildă : „cortina se ridică și începe comedia“. Sau : „aici începe adevărata acțiune și actorii își pot arăta întregul lor meșteșug“. Sau : actul întîi, actul doi etc.)

Totuși, în ciuda acestor „ajustări“ și reduceri, în puținele (110) pagini, conflictul central al romanului este de multe ori înecat în stufozități, rezonerii și situații secundare care, dacă nu derutează, în orice caz pot distrage de la ceea ce este sau trebuie să fie esențial, și în conflict și în mesaj.

***

Cunoaștem dramatizările lui Benno Poppliker după ciclul de povestiri *Tevie lăptarul* și după romanul *Stele rătăcitoare,* dramatizări pe care Teatrul Evreiesc de Stat le-a reluat și în stagiunea aceasta, în cinstea centenarului Șulem Aleichem. Deși Benno Poppliker s-a servit și de materialul altor opere ale lui Șulem Aleichem, lucrurile în dramatizările sale se desfășoară convergent spre conflictul unic și spre mesajul limpede din opera de bază, purtînd și amprenta specifică a lui Șulem Aleichem, adică a rîsului printre genele ușor umezite de duioșie pentru figurile pozitive, și a revoltei împotriva ticăloșilor și ticăloșiilor. Chiar situațiile cîteodată grotești nu ne trag la burlesc. Se păstrează tot timpul minunatul bun simț și bun gust șulem-aleichemean.

***

Punînd în scenă *Sender Blank,* Teatrul Evreiesc de Stat a făcut două lucruri bune în același timp :

1. A adăugat încă o piesă după Șulem Aleichem în repertoriul lui (cu premiera în cinstea centenarului) ;

2. A încredințat direcția de scenă a spectacolului, artistului emerit Mauriciu Seckler, care este și un regizor de mîna întîi.

Desigur că autorul dramatizării (Iacob Rotbaum, valorosul om de teatru polonez, dramaturg și excelent regizor, cunoscut nouă din neuitatul spectacol *Un vis goldfadenean,* pe care l-a regizat) avea de luptat, la dramatizarea lui *Sender Blank,* cu lipsurile din roman și, am zice, cu prisosurile străine de stilul lui Șulem Aleichem, aflate în text. E deci un rezultat remarcabil pentru Iacob Rotbaum că :

a strîns la un loc materialul strict necesar conflictului unic (demascarea și biciuirea lăcomiei și grosolăniei personajului titular — Sender — și înfățișarea fățărniciei și a lipsei de scrupule a „șleahtei sale“, adică propria familie și familia mai largă — „gospodarii frumoși“ — adică bogătași, conducători ai treburilor publice evreiești, precum și filantropi „binefăcători“ din tîrgușor) ;

a obținut totuși extracții de parfum Șulem Aleichem. (Este adevărat că la această reușită a contribuit și ...Șulem Aleichem însuși, confirmînd zicala evreiască parafrazată : „cînd un sărac se îmbogățește și un bogat sărăcește, tot nu se potrivește“, în sensul că un Șulem Aleichem încă insuficient realizat — cum e în *Sender Blank* — tot are de unde oferi material pentru un spectacol la care te amuzi copios pe seama gîndăcăriei ce mișună și se agită sub focarul de lumină în care a prins-o ochiul lui Șulem Aleichem) ;

n-a ținut seamă de ordinea în care se desfășoară lucrurile în roman ; faptul e util, căci în acest chip a realizat o anumită ordine care ajută la desfășurarea ascendentă a acțiunii.

Dar, oare a făcut un lucru la fel de bun — și de just — imprimînd un iz de farsă comediei ? Comediei *satirice !*

In orice caz, chiar și un regizor de talia lui Mauriciu Seckler a avut o sarcină grea, urmînd să învingă slăbiciunile pe care avusese să le învingă Iacob Rotbaum dramatizînd romanul, dar și pe cele ale caracterului de farsă, cu tendința spre burlesc, ale dramatizării.

A depășit Seckler aceste dificultăți ? În cea mai mare măsură, da. Acolo unde nu i-a putut reuși, spectacolul se resimte în forța sa satiric-demascatoare, în virulența pe care ar fi trebuit s-o aibă. Unele situații și personaje nu pot fi luate în serios — în serios, cum trebuie și pot fi luate chiar într-o comedie. Poate din această cauză, adică din cauza luptei pe care Mauriciu Seckler a avut s-o dea spre a armoniza momentele de adevăr omenesc cu cele de farsă, el n-a fost pus în situația de a putea realiza, în *Sender Blank,* un spectacol unitar. Direcția de scenă și-a acceptat două stiluri, în cadrul unuia și aceluiași spectacol. Ca să nu dăm decît un exemplu din multele ce pot fi date : Sender Blank (în valoroasa interpretare a lui Mano Rippel) a fost un personaj perfect realist, în timp ce Osip, ginerele lui Sender, a fost o apariție parcă evadată dintr-un teatru de marionete.

Că era perfect în mîna direcției de scenă să realizeze această unitate (noi neignorînd deosebirea de structură dintre aceste două personaje), ne-o dovedește faptul că Mauriciu Seckler, nelucrînd numai cu interpreți de talia artistei emerite Sevilla Pastor și a unor actori încercați cum sînt Mano Rippel sau S. Fischler, interpretul lui Osip (a cărui creație în tatăl Annei Frank nu poate fi ușor uitată), a obținut o frumoasă apariție, cu tînărul actor W. Becker în Haim Blank. De altfel, unul din meritele lui Mauriciu Seckler este că în *Sender Blank* a apelat la mulți actori tineri. Păcat că, la unii din ei, mîna sa, atît de sigură în general, n-a fost fermă. Ca, de pildă, la Ruth Schnecker (foarte bună în piesa *Serbarea lampioanelor)*. În același rol, în aceeași seară, ea a fost — în *Sender Blank* — ba realista parteneră a servitorului Froike (în buna interpretare a lui Abrașa Goldiner) —, ba o molierescă Toinette — însă o subretă Toinette cu fandoseli extramolierești. Trebuie să pomenim în această direcție pînă și de o personalitate artistică de talia Sevillei Pastor, care — interpretînd-o admirabil pe mătușa Dobriș, desigur sub ochiul expert al lui Mauriciu Seckler — a avut — în cadrul apariției sale — unele (e drept, puține) distonanțe, „cîrlige", tot pe linia burlescă. (Și să nu uităm că numai cu cîteva seri mai înainte, în *Opinia publică* — regia Franz Auerbach — ea a știut să înfrîngă, tot timpul, dorința unui *anumit* spectator de a o trage spre „galerie". Știm : mama din această piesă e altceva. Dar *anumitul* spectator este același !) În același spirit au evoluat pe scenă și celelalte personaje : unele perfect realiste, altele cochetînd cu manierismul și grotescul. Decorurile și costumele semnate de Adina Reich și Dan Nemțeanu — care ne-au obișnuit cu admirabile, bine gîndite, realizări — au fost în ton cu lipsa de unitate în stil a întregului spectacol. Mai mult, ei n-au fost de acord nici cu ei înșiși, în sensul că decorurile erau excesiv stilizate, o parte din costume grotești, iar mobilierul și restul costumelor perfect realiste.

Abstracție făcînd de aceste obiecții — și altele ce s-ar putea face pe aceeași linie (obiecții de care n-am vrea totuși să se facă abstracție) — Șulem Aleichem, Iacob Rotbaum, Mauriciu Seckler — ca și interpretarea, de la Sevilla Pastor, Benno Poppliker, Manno Rippel ș.a. și pînă la cei tineri, ca Willy Becker ș.a. — oferă cu *Sender Blank* un spectacol copios-amuzant, cu care Teatrul Evreiesc de Stat din București își adaugă încă o tresă la contribuția sa în sărbătorirea centenarului Șulem Aleichem.

Nu socotim deloc de prisos să subliniem că, în cinstea acestei sărbătoriri, Teatrul Evreiesc de Stat din București a organizat o festivitate, care — după un amplu și substanțial referat despre Șulem Aleichem, ținut de secretarul literar al teatrului, Israel Bercovici — a cuprins cîteva reușite momente șulem-aleichemiene, în interpretarea actorilor teatrului.

La fel, nu socotim de prisos să amintim că în *anul Șulem Aleichem* — care se apropie de sfîrșit și în care Consiliul Mondial al Păcii l-a sărbătorit pe marele scriitor de limbă idiș — s-a organizat și sub auspiciile Uniunii Scriitorilor din R.P.R., o festivitate la care au luat cuvîntul scriitorii Demostene Botez și Eusebiu Camilar și au citit în traducere din opera lui Șulem Aleichem, artiștii poporului C. Antoniu, Vasiliu-Birlic și Jules Cazaban.

Ury Benador

TINEREȚEA VÎRSTEI ȘI MATURITATEA SPECTACOLULUI

Teatrul de Stat „Mihail Eminescu" din Botoșani : ***Ediție specială*** **de Mariana Pîrvulescu**

Premiera : 23 August 1959. Regia : Radu Miron. Distribuția : Margareta Pogonat (Ileana) ; Corneliu Revent (Doru) ; Nae Floca (Ghiță) ; Ștefan Păduraru (Sandu) ; Sergiu Tudose (Ion) ; Stelian Preda (Andrei) ; Andrei Prajovschi (Neculai) ; George Podhorschi (Moș Aron) ; Ilarie Curechianu (Horia) ; Nicolae Leonte (Textilistul) ; Romel Stănciugel (Utecistul) ; Aurel Ionescu (Buzatu).

La Botoșani, pe scena unui teatru a cărui frumusețe arhitecturală continuă să stîrnească entuziaste aprecieri, a debutat un nou dramaturg cu o piesă inspirată dintr-o experiență directă de viață. E vorba de drama *Ediție specială* a ziaristei Mariana Pîrvulescu. Despre autenticitatea faptelor relatate în *Ediție specială* — care descoperă evident, în autor, pe martorul ocular al acelor dramatice evenimente — s-a discutat suficient, atît în cronica spectacolului de la Teatrul Tineretului, cît și în cîteva articole de sinteză. Emil Riman, autorul cronicii intitulată sugestiv *Reportaj dramatizat*, a intuit exact tarele acestei bucăți dramatice de debut (în primul rînd, inconsistența conflictului central, rupt și înnodat de cîteva ori pe parcursul acțiunii). Într-o cronică publicată în „Gazeta literară" (nr. 37), Emil Mandric dezvăluia și o altă deficiență a textului : insuficienta individualizare a caracterelor, care determină desfășurarea mai mult expozitivă a acțiunii și, destul de des, superficialitatea replicii. Nu credem însă că un plus de poezie, de fantezie, în îmbogățirea substanței faptelor și ideilor, ar fi putut face lucrarea mai mult o „piesă" și mai puțin un „reportaj dramatizat". E vorba însă de altceva : de inexistența acelui ritm unic, de natură să polarizeze feluritele episoade și destine care se întretaie în cursul acțiunii, propriu unei adevărate lucrări dramatice.

Notăm totuși cîteva aspecte privind cu osebire valorificarea scenică a acestui text pe scena din Botoșani (unde, de fapt, a avut loc premiera pe țară). Distribuția a fost acoperită aproape în întregime de ultima promoție de actori ai Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale" din București. Spectacolul din Botoșani a marcat deci debutul unui dramaturg, precum și debutul colectiv al unui grup de actori, care se impun nu numai prin suflul entuziat și generos care-i animă, dar și prin măiestria dobîndită în anii de învățămînt ca elevi ai unora dintre cei mai buni actori și regizori ai scenei romînești. Posibilitățile de conlucrare între parteneri sînt astfel mult mai bogate, cînd aceștia își cunosc reciproc puterea gîndirii artistice, afinitățile, înclinările, temperamentul. Exista, așadar, un teren prielnic pentru dezvoltarea colaborării între actori pe scenă, în diferite momente ale spectacolului. Această sudură, s-o numim spirituală, a permis tinerilor actori să dea frîu liber imaginației artistice și să se manifeste — într-o unitate omogenă — viu și variat.

Asigurată în privința transpunerii în roluri a actorilor, regia și-a concentrat astfel întreaga atenție asupra atenuării slăbiciunilor din construcția dramatică a piesei. În primul rînd, s-a luptat să imprime spectacolului un ritm ascendent, care a culminat cu episodul asedierii redacției de către bandele de huligani reacționari. În al doilea rînd, regia a urmărit cu consecvență crearea unei atmosfere specifice anilor 1944—1945, cînd mii de tineri, însuflețiți de chemarea partidului, s-au avîntat, plini de cutezanță și siguri de victorie, să răzbune adolescența lor strivită și vîndută într-un război nedrept, să împlinească năzuințele de fericire ale poporului.

Romantismul — ca o coordonată distinctă în activitatea acestor tineri gazetari comuniști — a găsit, grație justei viziuni regizorale, forme interesante de exteriorizare scenică. Episodul tipăririi ziarului sub presiunea apăsătoare a tragicelor și sîngeroaselor evenimente din jurul tipografiei a fost lucrat serios, fără a se recurge la efecte ad-hoc. Îndrăzneață, și pe deplin reușită din punct de vedere scenic, este, de pildă, rezolvarea momentului în care, în plină bătălie, Ion împrăștie, de la fereastra balconului, ziarul proaspăt ieșit din tipografie. Actorul Sergiu Tudose a folosit puternice și autentice accente lirice în interpretarea tragicului sfîrșit al eroului. Întorcînd întreg planul scenografic cu fața spre public, regizorul Radu Miron a chemat parcă spectatorii să participe direct la întîmplarea ce se desfășoară pe scenă. Este un moment la a cărui reușită au contribuit, în egală măsură, și jocul precis, de o evidentă prestanță, al Margaretei Pogonat (care îmbogățește cu trăsături noi, inexistente în text, rolul secretarei de redacție), și jocul sincer, plin de naturalețe, poate prea minuțios uneori, al lui Andrei Prajovschi (în rolul lui Neculai Apetrei, care străbate un drum greu de la cel ce a fost țăranul „obidit și umilit", la „comandantul opiniei publice"). Contribuții merituoase în realizarea spectacolului au avut și Corneliu Revent, Stelian Preda, Romel Stănciugel, iar din „vechea" gardă a teatrului, Ilarie Curechianu, Nae Floca și George Podhorschi.

Determinînd cu precizie fondul poetic al lucrării, entuziastul colectiv de la Teatrul de Stat din Botoșani a depus eforturi artistice vrednice de subliniat pentru a face să trăiască episoadele care, în lucrarea Marianei Pîrvulescu, apar lipsite de pulsația vieții scenice. Cu alte cuvinte, colectivul a luptat pentru fondul dramatic existent în text, accentuîndu-l, împlinindu-l ori chiar, unde e cazul, înzestrîndu-l cu nuanțe viguroase și semnificative. Ceea ce nu înseamnă, firește, că actorii joacă fără greș. O seamă de momente surprind neplăcut din pricina abuzului de gesturi, sau a unui insuficient control asupra altor mijloace folosite de actori (ritm, intonații, pauze etc.). Numai că nu acestea dau tonul, cînd întregul spectacol reclamă o judecată de valoare.

La Botoșani se afirmă un colectiv ambițios de actori, cu remarcabile resurse artistice. Atenţie : la Botoşani nu există decît un singur regizor, debutant şi dînsul. Scena din Botoşani aşteaptă vizita unor regizori de prestigiu. Un drum pînă acolo şi o legitimă şi bucuros aşteptată mînă de ajutor vor fi, sîntem siguri, rodnice şi pline de surprize creatoare.

T. Milcoveanu

P.S. O interesantă încercare de a realiza comuniunea publicului spectator cu scena marchează deschiderea spectacolului. De pe scenă, se „năpustesc" în sală cîţiva vînzători de ziare improvizaţi, oferind spectatorilor, *Ediţia specială*. Stimulul e concret şi aproape autentic pentru spectatori. *Ediţia specială* e un ziar în miniatură, paginat modern, cu rubrici variate, toate de natură să pună în lumină nu numai probleme ale spectacolului respectiv, dar, mai cu seamă, aspecte ale revoluţiei culturale în regiunea Suceava. O hartă fixată într-un montaj dezvăluie cîteva date statistice deosebit de sugestive. Faţă de anul 1938, cînd în regiune nu exista nici o instituţie de artă ci doar trei muzee şi patru cinematografe, astăzi fiinţează 4 instituţii teatrale şi muzicale ; 16 muzee, 111 cinematografe şi 1.200 de formaţii artistice de amatori. Impresionante sînt fragmentele din presa vremii, inserate la rubrica „Documente", spicuite din articole publicate între decembrie 1944 şi martie 1945, de „Scînteia" şi „Clopotul". Notele se referă direct la acţiunea piesei, redînd aspecte din actul revoluţionar al înfăptuirii reformei agrare de către ţăranii din judeţul Botoşani. E o confruntare directă a întîmplărilor narate în dramă cu realitatea istorică. Ni se par instructive declaraţiile publicate în coloanele acestei *Ediţii speciale* de o serie de artişti ai teatrului. *Ediţia specială*, tipărită de Teatrul de Stat „Mihail Eminescu" din Botoşani, cu prilejul punerii în scenă a piesei cu acelaşi titlu, promite o stagiune valoroasă.

T. M.

PREŢUL FALSEI ORIGINALITĂŢI

Teatrul de Stat „Mihail Eminescu" din Botoşani : *Partea leului* de C. Teodoru

Reluare. Regia : Eugen Aron. Decoruri : Hristofelia Cazacu. Distribuţia : Valeriu Pascu (Moţoc) ; Ion Stănescu (Pompilian) ; Dorin Brădescu (Inginer Varlam) ; Alex. Mironescu (Inginer Sava) ; Ion Plăieşanu (Dima) ; Mircea Pîinişoară (Luigi) ; Ana Vlădescu (Sanda) ; Aura Rîmniceanu (Valentina) ; Eugen Aron (Balaban).

Întîmpinăm întotdeauna cu o vie satisfacţie încercările îndrăzneţe de a descoperi modalităţi interesante şi noi de interpretare scenică a unor partituri dramatice. Preocupările regiei în acest sens sînt legitime şi de natură să sporească calitatea spectacolului. Existenţa atîtor aşezăminte teatrale în ţara noastră şi faptul că două sau mai multe teatre pun în scenă acelaşi text dramatic fac posibilă apariţia unui spirit de emulaţie constructiv, efervescenţa căutării artistice. Teatrul nu poate trăi prin imitaţie. De aceea, merită o sporită atenţie orice încercare de manifestare a originalităţii creatoare.

Este regretabil, însă, cînd fantezia regizorului sau a actorului nu rămîne credincioasă liniei fundamentale a piesei, ideii dramaturgului. Nu pledăm, fireşte, pentru întruchipări scenice deja verificate. Trebuie respins cu aceeaşi fervoare şablonul, ca şi „originalitatea" care poartă pecetea superficialităţii. Sub acest aspect, am vrea să notăm aci, unele impresii cu privire la spectacolul *Partea leului,* pus în scenă la Botoşani. „Am urmărit să realizăm — scrie limpede tînărul regizor Eugen Aron în caietul-program — prin contrastul alb-negru dintre personajele pozitive — cele cu o intransigenţă morală activă — şi personajele negative, un spectacol agitatoric, care să-i ţintuiască ca într-un insectar pe vrăjmaşii proprietăţii socialiste".

Plăsmuit, aşadar, ca un spectacol strict agitatoric (şi ideea de agitaţie, concepută schematic pe înfruntarea a două culori), dintru început i-au fost anulate piesei trăsăturile de comedie (dominante, de altfel, în textul dramatic). Încercarea regizorului de a clădi piesa pe alte coordonate estetice (numai pentru a realiza o montare originală, deosebită de spectacolul bucureştean) a creat serioase dificultăţi în munca de transpunere scenică a lucrării lui C. Teodoru. Și cu toată risipa de fantezie, regia n-a reușit să țină spectacolul pe „linia de plutire". Atunci, se pune o întrebare firească : la ce servesc toate „noutățile" descoperite de Eugen Aron, dacă viziunea sa regizorală deservește textul ? Apoi : nu era cazul, ca la reluare, *Partea leului* să devină totuși acea comedie plăcută, plină de umor satiric, pe care ne-o indică cu insistență manuscrisul autorului ?

Răspunsul se impune de la sine. Numai că Eugen Aron (îndrăzneț în căutarea de formule novatoare) n-a avut curajul revizuirii concepției sale regizorale. Spectacolul continuă să se joace la o temperatură destul de scăzută. Mizînd totul pe o singură carte (caracterul montării), Eugen Aron nu s-a mai preocupat în mod suficient de imprimarea ritmului scenic reclamat de text și n-a descifrat lumea interioară a eroilor cărora interpreții trebuiau să le dea viață. Nu ne miră faptul că unii dintre ei n-au reușit să „supraviețuiască" în decisiva confruntare cu publicul. Siliți să îmbrace haine străine condiției personajelor, o serie de actori n-au mai putut să-și controleze capacitatea de retrăire scenică a rolurilor, manifestînd căderi bruște, inexplicabile, pe parcursul spectacolului. Este cazul lui Valeriu Pascu, care, după un prim act bun dezvăluind o justă înțelegere a caracterului de aventurier al lui Bartolomeu Moțoc, devine schematic și sfîrșește într-o apariție fadă, cenușie.

La suprafața rolului a rămas și actorul Ion Stănescu. Trepăduș lipsit de șira spinării, gata să se preteze la orice găinărie, mărunt la suflet și mișel pînă în măduva oaselor, dușman pe atît de periculos, pe cît de inofensiv pare în aparență, Pompilian devine în interpretarea actorului botoșănean un simplu măscărici. Jocul său exhibiționist e în afara artei adevărate (ceea ce, evident, stîrnește mirarea celor ce-l cunosc în roluri care-l recomandă ca pe un actor dotat cu certe aptitudini artistice).

Neconvingătoare este și maniera jocului actorului Alex. Mironescu (Inginerul Sava). Fără îndoială, însă, că dacă alți actori ar fi putut atenua măștile ce le-au fost impuse, rolul acesta era sortit parcă să rămînă *așa* în interpretare, și nu altfel. Să ne explicăm : pînă a înțelege substratul social al mașinațiilor lui Moțoc, faptele acestuia îl uimesc. Apoi însă, intră în ofensivă. Era firesc ca regia, pedalînd pe linia agitatorică a textului dramatic, să concentreze asupra lui Sava lumina tuturor reflectoarelor. Iată însă că, în plină lumină, spectatorii au sezisat mai lesne caracterul fals al interpretării artistice. Omul entuziast, animat de un ideal înalt, îndrăgostit de muncă, intens preocupat de soarta construcției și sincer revoltat împotriva delapidatorilor și impostorilor strecurați pe șantier, trece prin scenă veșnic încruntat și arțăgos, apariție anodină, lipsită de orice farmec. E acesta Sava, așa cum l-a conceput Costin Teodoru ? Nicidecum. Nuanțele au dispărut într-o pastă groasă, de o culoare ștearsă.

Menționăm eforturile actorului Mircea Pîinișoară, de a crea un personaj autentic. Zidarul Luigi însă, figură simpatică și pitorească, în textul autorului, devine altcineva în viziunea regizorală a lui Eugen Aron. Sărăcit printr-o interpretare plină de elemente reci, exhibiționiste, este și rolul ofițerului de miliție Balaban (cu toată ponderea dată scenelor respective de jocul bogat în nuanțe al partenerei sale, tînăra actriță Ana Vlădescu).

Regia, preocupată de inovații formale, n-a sezisat toată această invazie de elemente artificiale și n-a vegheat la aprofundarea rolurilor de către actori.

Încoronînd parcă acest spectacol „fabricat", în final apare un decor-manifest, în care eroii piesei sînt puși față în față : unii surîd ostentativ și privesc în plafon, alții se zgribulesc după gratii. (E evidentă confuzia dintre adevărata inovație — în care palpită gîndirea vie, o înaltă inspirație — și goana după „noutatea originală", obținută, bineînțeles, cu prețul mai sus-amintit. Astfel înțeleasă, inovația devine un lucru în sine și nu-și are rațiunea de a fi.)

Optica regizorală s-a repercutat nefericit asupra valorii întregului spectacol, demonstrînd încă o dată, în mod clar, că *singurul izvor* viu și creator al originalității în teatru nu poate să rezide decît în paginile textului dramatic.

Alexandru Nichita

SEMNIFICAŢIA TEXTULUI NU TREBUIE SĂ SE REFLECTE PARŢIAL ÎN SPECTACOL

Teatrul de Stat din Constanţa: ***O chestiune personală*** **de A. Stein**

Data turneului în Bucureşti : 26 septembrie 1959. Regia : Petru Mihail. Decoruri şi costume : Tatiana Manolescu-Uleu. Distribuţia : Vasile Creţoiu (Hlebnikov) ; Zoe Caraman (Alexandra Ivanovna) ; Emil Sassu (Pavlik) ; Cristina Minculescu (Mariana) ; Costel Rădulescu (Cernogubov) ; Vasile Prisăcaru (Kolokolnikov) ; Lucia Georgescu-Szabo (Klavdia Sergheevna) ; Longin Mărtoiu (Stepan) ; Constantin Morţun (Unchiul Fedea) ; Petre Ştefănescu (Poludin) ; Teodora Lazăr (Dergaceova) ; Eugenia Gheorghian (Bîkova) ; Marcela Sassu (Maliutina).

Am asistat, primăvara trecută, la spectacolele oferite publicului bucureştean de Teatrul „Berliner Ensemble", venit în turneu la noi. În acele spectacole, mesajul artistic, ideile textului îşi aflau o organică corespondenţă în interpretare, în decor, în muzica de scenă. Unitatea de concepţie şi de stil apărea lipsită de orice fisură, încît aveai impresia că mîna unui singur artist realizase complexa operă de artă a acelor spectacole.

Mă gîndeam la toate acestea, în timp ce pe scena Teatrului „C. Nottara" din Bucureşti era găzduit turneul Teatrului de Stat din Constanţa. Actorii interpretau drama lui Alexandr Stein, *O chestiune personală*.

Acum vreo doi ani, cu o echipă fruntaşă a Teatrului Naţional din Bucureşti, regizorul Sică Alexandrescu descifrase, în faţa publicului, adîncile semnificaţii sociale şi umane ale aceluiaşi text. Spectacolul s-a bucurat de un foarte frumos succes şi de un binemeritat prestigiu.

Aşteptam, de aceea, cu o curiozitate nu lipsită de emoţie, să vedem în ce măsură colectivul teatrului din Constanţa şi-a pus talentul şi rîvna artistică în slujba înaltelor idei ale piesei.

La ridicarea cortinei, ne-am aflat în faţa unui decor corect (dar corectitudinea nu înseamnă încă *artă*), în care atmosfera febrilă din casa familiei Hlebnikov a fost sugestiv redată prin jocul nervos al artistului emerit Vasile Creţoiu.

Spectacolul începuse bine şi promitea să se dezvolte firesc pe această linie, mai ales că deosebita sensibilitate a tinerei actriţe Cristina Minculescu (în rolul Marianei), ponderea din interpretarea lui Costel Rădulescu (Cernogubov) şi naturaleţea hazlie a artistului emerit Constantin Morţun (Unchiul Fedea) erau o chezăşie. Şi, într-adevăr, am avut prilejul să fim pătrunşi de emoţie, de multe ori, de-a lungul spectacolului. Dar nu tot timpul. Şi tocmai aici, la intermitenţe şi limite, credem că trebuie să adastăm cu osebire, în judecarea reprezentaţiei constănţene.

S-o spunem fără reticenţe : regizorul Petru Mihail a înţeles semnificaţia textului ; dar a înţeles-o pe porţiuni, altfel nu ajungea să reliefeze în spectacol doar respectivele porţiuni, lăsînd restul textului înceţoşat ori chiar trecut cu vederea.

Problema centrală a piesei — un comunist nu-şi pierde niciodată încrederea în partid, şi tocmai prin aceasta este puternic şi poate învinge orice fel de piedici — se reflectă în atitudinea curajoasă şi combativă a inginerului Hlebnikov. Acesta, chiar cînd este ţinta atacurilor unor carierişti, unor impostori, chiar cînd este părăsit de unii dintre prietenii săi (Kolokolnikov), găseşte suficientă energie în sine însuşi, în tovarăşii săi de luptă şi în minunata lui familie, ca să scoată adevărul la lumină.

Există în piesă o replică a inginerului Kolokolnikov „Eu nu sînt un luptător", care îl face pe Hlebnikov să răspundă prompt „Dar eu sînt". Este o minunată caracterizare a personajului şi era firesc ca regizorul să ţină seamă de ea. În multe scene, e drept, a ţinut. Dar sînt două momente importante cînd calmul, pasivitatea lui Vasile Creţoiu nu-l reprezintă în nici un caz pe Hlebnikov. Iată-l, de pildă, în biroul organizaţiei de partid. Dergaceova, secretara, după o discuţie aprinsă, îi cere carnetul, ca să vadă dacă este la zi cu cotizaţia. Actorul are întîi o clipă de tresărire, ca şi cum s-ar aştepta la ceva rău, apoi, cînd constată că i se ia carnetul, iese din scenă cu capul plecat. Hlebnikov nu putea bănui că Dergaceova — o comunistă veche — va face un act nestatutar, deci ezitarea lui de la început nu este justificată. Dar, să presupunem că o vagă bănuială putea să încolţească în mintea inginerului. În nici un caz însă, atitudinea lui firească n-ar fi trebuit să fie după aceea abătută, lipsită de combativitate, ilustrată prin plecarea capului în faţa unor oameni care se fac vinovaţi nu numai în faţa lui personal, dar şi în faţa partidului. Hlebnikov nu are nici un moment aripile tăiate. El ştie că are dreptate, el ştie că nici un cuvînt spus de carieristul Poludin nu este adevărat. Şi lupta lui pentru promovarea adevărului nu cunoaşte răgaz. Pe deasupra, Hlebnikov este un temperament vulcanic, un om pasionat, cum s-ar putea oare ca tocmai ridicarea carnetului de partid, făcută în mod abuziv, să-l doboare ?

Într-o altă scenă, fiica lui adoptivă Mariana îi mărturiseşte că avea de gînd să ceară intrarea în rîndul candidaţilor de partid, dar că excluderea lui o face să şovăie. Hlebnikov replică : „Te-ai supărat ? Pe cine te-ai supărat ? Păi ce-ar fi însemnat viaţa mea fără partid ? Ce s-ar fi ales de mine ? Dar tu, Mariana? Partidul n-a precupeţit nimic pentru tine, ţi-a dat ce-a putut, pe încredere, pe credit. Tu, însă, nu i-ai dat încă nimic în schimb... Ba mai mult, te superi, îi ceri socoteală... Ce ruşine... Îmi crapă obrazul..." Indignarea tatălui este maximă. Toată educaţia comunistă pe care o dăduse el Marianei apărea insuficientă. Într-un moment greu, fata îşi pierdea încrederea, şovăia. Firesc, această replică trebuie să fie spusă cu violenţa omului exasperat că află la propria lui fiică asemenea gînduri. Hlebnikov poate ierta slăbiciunile de tinereţe ale Marianei, dar nu lipsa de onestitate în faţa partidului.

Cum se petrece această scenă la teatrul din Constanţa ? În timp ce Mariana vorbeşte, Hlebnikov este cu gîndul aiurea. El prinde o clipă mai tîrziu semnificaţia celor spuse de fiica lui şi, ca un bătrîn sfătos, îi explică ce a făcut partidul pentru ea. Totul se pierde, se minimalizează. Şi mai încolo, în final, cînd se bucură de faptul că situaţia lui de membru de partid a fost rezolvată, momentul este palid, pentru că nu reflectă suficient lupta pe care eroul a dat-o ca să cîştige bătălia împotriva impostorilor. Pe parcursul piesei, aceste două momente au o semnificaţie majoră ; greşita lor interpretare a umbrit, în mare măsură, ideea centrală.

După cum, ciudată ni s-a părut atitudinea Marianei, care în seara cînd îl aşteaptă pe tatăl ei (aflat la şedinţa de partid unde se vota excluderea lui), cu teama că s-ar putea să fie exclus, din simplul fapt că Stepan, tînărul care o iubea, îi mărturiseşte că se află alături de ea, găseşte asemenea resurse de veselie, încît îşi pune pe cap o tichie de copil şi face o mutră poznaşă. Era oare momentul ? Aceasta să fi fost oare starea sufletească a Marianei ? Nu credem.

Despre personajul Poludin sînt multe de spus. Omul acesta, care s-a dovedit a fi un inginer mediocru, ajunge să ocupe funcţia de şef al cadrelor în ministerul în care lucrează Hlebnikov. Om fals, intrigant, carierist, Poludin reuşeşte să manevreze lucrurile în aşa fel încît să obţină excluderea lui Hlebnikov din partid şi să-i întocmească un dosar foarte încărcat. În vederea acestui scop (precum şi a altora asemănătoare), el a folosit cele mai dibace şiretlicuri. A pronunţat necontenit cuvintele „principialitate" şi „vigilenţă", a fost foarte atent cu cei pe care trebuia să se sprijine în acţiunea de defăimare a lui Hlebnikov, s-a dovedit util unor persoane sus-puse. Dar pentru a izbuti, el n-a avut nici un moment tonul „fals sincer" — folosit de actorul Petre Ştefănescu —, căci s-ar fi demascat de la primul cuvînt. Poludin nu discuta cu oameni naivi, neştiutori, ci cu vechi membri de partid, şi trebuia, deci, să încerce, pentru a se masca, să se comporte aidoma lor, adică deschis, curajos, demn. Că în spatele acestor forme se ascundea de fapt mîrşăvia lui, este adevărat, dar actorul trebuia să ne dovedească, încetul cu încetul, cu cine avem de-a face, nu să se denunţe din prima clipă. Greşita lui interpretare a influenţat şi comportarea scenică a personajului Dergaceova, care în spectacolul de faţă pare mai înapoiată, mai uşor de manevrat decît a dorit-o autorul, cu toate că actriţa Teodora Lazăr s-a străduit să contureze, cu mult simţ al proporţiilor, figura secretarei organizaţiei de bază.

Un moment bun în spectacol a fost cel creat de actorul Vasile Prisăcaru (Kolokolnikov), în scena discuţiei cu Dergaceova. Uşa se deschide şi Kolokolnikov întîrzie o clipă, înainte de a intra. E înalt şi poartă ochelari. Din toată atitudinea lui putem descifra ce fel de om este. Vrea să fie binevăzut, să fie de acord cu toţi cei mari, să nu i se poată imputa nimic. Dar iată că bunul său prieten Hlebnikov este într-o situaţie dificilă, iar lui i se cere să-şi spună punctul de vedere. Este prea mult pentru umerii lui slabi, de om laş. De aceea, umerii se pleacă uşor: prea mult ar însemna lipsă de demnitate, şi nici aşa nu e bine (!). Vorbeşte simplu, convingător, ca un adevărat tovarăş. Dar nu poate exprima nici un gînd propriu. Numai îndoieli. Numai presupuneri. Şi ca să-i sublinieze mai mult laşitatea, actorul — în finalul acestei scene — iese din scenă cu spatele.

Scene ca aceasta mai există de-a lungul spectacolului. Dar ele au fost înecate — cum arătam — de altele care au ciuntit semnificaţia textului. Am mai aminti printre acestea şi finalul, în care tînărul actor Emil Sassu, într-o scenă mută cu fratele său cel mic (un prunc în scutece), ajunge la o mimică grotescă, de revistă de prost gust. Finalul demonstrează încă o dată că regizorul n-a avut grijă să dea spectacolului în întregul lui greutatea deplină a mesajului piesei.

Liana Maxy

DOUĂ MODURI DE A JUCA TEATRU

Teatrul „C. Nottara“: ***Nota zero la purtare*** **de O. Sava şi V. Stoenescu**

Data: 30 septembrie 1959. Regia: Ion Lucian. Decoruri şi costume: Eugenia Basa-Crîşmaru. Distribuţia: Iurie Darie (Ştefan Vardia); Ion Mîinea (Mişu Felecan); Arcadie Donos (Ionaş Oproiu, „Tarzan“); Mihnea Moisescu (Nicu Dumitran); Aurel Cioranu (Miron Răducanu, „Barbarossa“); Constantin Dinescu (Daniel Popovici); Mihai Badiu (Ion Pascu, „Johnny“); Eugenia Bădulescu (Mariana Pleşoianu); Margareta Papazian (Dana Păunescu); Elena Pop-Dan, Ştefania Georgescu (Simona Munteanu); Beatrice Petraşcu (Paula Crăciunescu); Ion Popa-Ion (Ion Alexandrescu); Victor Guguianu (Vasile Burcea); Romulus Bărbulescu (Prof. Matei Butnaru, „Columb“); Gheorghe Gîmă (Profesor Zurăscu „Vucea“); I. Enache (Anton Pleşoianu); I. Focşăneanu (Moş Griguţă).

Există în viaţa unui teatru unele spectacole care, pregătite în pripă şi fără pasiune, se nasc lipsite de vlagă, palide, pierind fără a lăsa urme, fără glorie, neştiute de cei mai mulţi. Altele, deşi au fost realizate cu vădită dăruire artistică (de pildă, spectacolul cu *Nota zero la purtare,* de care ne vom ocupa în rîndurile ce urmează), de la o vreme — lipsite de unda de aer şi de picătura de rouă a elanului care să le menţină prospeţimea — se veştejesc şi, dacă nu se iau măsuri de înzdrăvenire, pier — şi, poate, pe nedrept — fără glorie.

„Textul are vervă, spectacolul are ritm, pe scenă este păstrată o voioşie molipsitoare, dar fără stridenţe (...), atmosfera şi caracterul au nuanţe fine“. Asemenea aprecieri (făcute în ziua următoare premierei care a avut loc în martie 1956) desigur că sînt măgulitoare pentru realizatorii lui. Notaţiile făcute celor mai mulţi dintre interpreţi (un mănunchi de actori, în cea mai mare parte tineri şi înzestraţi) sînt de asemenea favorabile.

Ne-am fi bucurat dacă am fi regăsit astăzi, la trei ani de la premieră, aceeaşi zestre de virtuţi cu care „parcele“ au hărăzit spectacolul la premieră. Asistînd recent la un spectacol cu această piesă, am fost însă, într-o bună măsură, decepţionaţi de felul în care a fost prezentat.

Ca şi la început, textul are vervă (dar, în spectacol, numai în primul act). Spectacolul are ritm (dar tot numai în primul act). Atmosfera şi caracterele au nuanţe fine (iarăşi numai în primul act). Mi s-a părut că asist, de fapt, la un experiment. Actorii, în cea mai mare parte, au vrut parcă să demonstreze (şi reuşita a fost deplină) că pot să se achite conştiincios, corect, de îndatoririle lor (şi pentru aceasta şi-au ales actul I) şi că pot să nu facă acest lucru (şi nu l-au făcut, în actele următoare). Textul pare, în aceste acte următoare, în multe locuri expediat, spus „pe dinafară“, fără prea multă participare. Din loc în loc, cîte un actor mai inventiv „îmbogăţeşte“ textul cu cîte o replică ad-hoc. Unele gesturi şi tonuri neconforme cu indicaţiile regiei creează derută în rîndurile partenerilor de joc, alteori, amuzament. Rezultatul: nuanţele se pierd, sensurile scapă, caracterele se destramă. Şi lucrul acesta apare cu atît mai evident, cu cît spectacolul se apropie de final. Personajele apar ca printr-o sticlă din ce în ce mai aburită, sfîrşind prin a deveni aproape inexpresive. Într-o asemenea atmosferă, desigur este greu pe scenă să nu fii expus contagiunii.

Din fericire — şi spre lauda lor — cîţiva actori au izbutit să nu-şi altereze jocul şi să se menţină în afara acestei atmosfere, jucînd nu numai cu seriozitatea pe care le-o impuneau rolurile ca atare, ci şi cu seriozitatea pe care o solicită, în genere, orice rol, chiar dacă ar fi vorba de un rol de farsă. Ştefan Vardia, de pildă, rămîne, ca şi la premieră, personajul cel mai bine realizat din spectacol. Iurie Darie se remarcă şi de astă dată prin discreţia cu care dă viaţă acestui personaj. Simplu, cald, visător, eroul său degajă multă siguranţă şi farmec. Eugenia Bădulescu (Mariana Pleşoianu) şi Constantin Dinescu (Daniel Popovici) se detaşează de asemenea de restul interpreţilor, prin ponderea şi profunzimea cu care îşi trăiesc partiturile de rol respective. Am remarcat, de asemenea, eforturile lui Romulus Bărbulescu şi Gh. Gîmă, îndreptate spre realizarea unor compoziţii unitare şi complexe în Columb şi, respectiv, Vucea. Una din observaţiile făcute la premieră vechiului interpret al lui Columb rămîne însă valabilă şi pentru cel actual. Romulus Bărbulescu aduce şi el, ca şi predecesorul său în rol (N. Tomazoglu), prea multă tristeţe, într-o compoziţie lucrată, de altfel, cu destulă migală. Ambele compoziţii (cea a lui R. Bărbulescu şi Gh. Gîmă) ar fi convins dacă respectivii interpreţi ar fi fost imuni la voioşia extrascenică a unora dintre parteneri.

S-ar putea ca neajunsurile semnalate să fi fost cu totul întîmplătoare şi să nu fi fost repetate şi în alte spectacole cu aceeaşi piesă. S-ar putea ca ele să fie regăsite ori de cîte ori se joacă acest spectacol. În ambele cazuri, dacă Teatrul „Nottara“ intenţionează să mai menţină pe afiş spectacolul *Nota zero la purtare*, se impune revizuirea lui şi luarea măsurilor corespunzătoare pentru ca să-şi recapete vechile virtuţi.

Ilie Rusu

teatre în deplasare

LA GIURGIU: ÎNTÎLNIRE CU TEATRUL ANTIC

Nu ştiu cîţi conducători de trupe de teatru de la noi ar fi îndrăznit, în trecut, să prezinte într-un oraş de provincie pe Eschil sau pe Sofocle. Mă îndoiesc să fi fost vreunul într-atîta de temerar încît să-şi asume riscurile unei asemenea „aventuri“. Mai ales atunci cînd era vorba de un oraş fără teatru propriu, fără tradiţii teatrale.

Exista în trecut o subestimare a publicului provincial, în ce priveşte capacitatea sa de a înţelege, putinţa sa de a se emoţiona. Acest fel de a privi şi a judeca îşi avea temeiurile lui, deoarece cei mai mulţi dintre spectatorii care alcătuiau acest public se ocupau fie cu „comerţul en detail şi cu ridicata“, fie că aveau o „crîşmuliţă“ lîngă oborul de vite sau „ţineau“ un magazin „cu de toate“ lîngă piaţă. Desigur că publicul acesta de mic-burghezi — „procopsiţi“ sau în curs de „procopsire“ — ar fi putut cu greu asimila un text de valoarea operelor antice, acestea fiind mai presus de înţelegerea şi simţirea lor.

Astăzi, cînd publicul — atît cel din oraşele reşedinţe de teatru cît şi cel din oraşele neînzestrate încă cu o trupă permanentă de teatru — are o cu totul altă conformaţie socială, vechea atitudine faţă de „publicul provincial“ a dispărut.

Felul în care publicul din Giurgiu a primit spectacolul cu piesa *Antigona*, pe care l-a prezentat cu puţin timp în urmă Teatrul Tineretului, ni se pare plin de semnificaţii. Cei care au populat sala, au urmărit desfăşurarea spectacolului nu numai cu curiozitate şi interes, ci chiar, mai mult decît atît, cu o anume gravitate şi un anume respect, pe care nu le-ai fi putut bănui prea uşor la un public puţin familiarizat cu capodoperele teatrului antic.

Acordurile grave ale primelor scene, care dau într-o oarecare măsură tonul întregului spectacol — rezumînd parcă atmosfera în care se va desfăşura conflictul —, au făcut să se nască de la bun început acea stare emoţională prielnică pentru a recepta întreaga gamă de sentimente şi idei a textului. Tăcut, aproape imobil, publicul a ascultat concentrat şi grav versurile pline de măreţie tragică ale lui Sofocle.

Spectacolul Teatrului Tineretului, la mai bine de un an de la premieră, ni s-a părut departe de a-şi fi pierdut prospeţimea. Se menţine pe linia de corectitudine pe care a apucat să meargă de la început. Fără să strălucească, nu este umbrit însă de nepăsare şi lipsă de elan din partea actorilor. Doar corul ni s-a părut puţin cam obosit. Textul pe care trebuie să-l rostească coreuţii este emis uneori fără limpezimea şi fără forţa de insinuare cu care ar trebui să fie rostit.

Am regăsit la Olga Tudorache aceeaşi sobrietate a gestului, aceeaşi eleganță a mişcării şi a ţinutei, aceeaşi elocință a tăcerilor, atitudinilor, privirilor, aceeaşi ştiință de a pune în lumină valoarea morală a eroinei, al cărei profil îl dăltuieşte parcă în marmură. O notă uşor discordantă cu restul interpretării s-a făcut vizibilă, şi de astă dată, în scena plecării Antigonei în surghiunul ce avea să-i aducă moartea. Vocea interpretei, melodioasă, clară, capătă aici — lipsită de ponderea care a încetat să mai stea de veghe — unele stridențe.

În spectacol am întîlnit şi doi interpreţi noi: Cornel Gîrbea în rolul Paznicului şi G. Mihalache în Tyresias. Sînt două schimbări binevenite. (Cicerone Ionescu, interpretul de la premieră al Paznicului, aducea unele accente ilare, cu totul neindicate, iar lui H. Polizu în rolul bătrînului profet, îi lipseau forța şi prestanța pe care le solicita rolul.) Noii interpreţi ni s-au părut mai potriviţi acestor roluri, pe care le-au conturat cu putere de convingere.

În general, spectatorii din Giurgiu au apreciat ţinuta artistică demnă, sobră, în care s-a desfăşurat spectacolul Teatrului Tineretului.

REPERTORIUL DEPLASĂRILOR

În munca de educare a maselor de oameni ai muncii, îndreptată spre formarea unei înalte conştiinţe cetăţeneşti, spre înţelegerea şi însuşirea problemelor şi îndatoririlor izvorîte din lupta pentru construirea socialismului, teatrele noastre trebuie să joace un rol însemnat. De aceea, ele au datoria de a fi mereu prezente în actualitate, de a înscrie în repertoriul lor piese care să dezbată marile teme ale contemporaneității noastre; au datoria să aducă, cu fiecare nou spectacol, un nou răspuns la noile probleme care se ivesc în lupta pasionată a construirii socialismului. Teatrele au, în acelaşi timp, datoria de a da cuvîntului rostit pe scenă o rezonanță cît mai puternică, pentru a fi auzit de un număr cît mai mare de spectatori. Deplasările pe care le întreprind teatrele noastre sînt menite în primul rînd să ducă pînă departe — pentru a fi cunoscute de toţi — dezbaterile artistice în jurul marilor probleme care preocupă pe oamenii muncii, apoi să facă cunoscute operele de seamă ale dramaturgiei clasice universale, reprezentînd tot ceea ce este mai preţios din vasta moştenire culturală pe care am preluat-o de la înaintaşii noştri.

De aceea, activitatea pe care o desfăşoară teatrele în cadrul deplasărilor lor trebuie intensificată, deopotrivă pe planul frecvenţei şi ariei de desfăşurare, ca şi pe planul repertoriului pe care-l alcătuiesc şi-l promovează în acest scop.

La prima vedere, activitatea teatrelor noastre în domeniul deplasărilor în septembrie — luna de deschidere a stagiunii — lasă să se întrevadă ca un fapt îmbucurător o sporire a numărului acestor deplasări. (Pentru a ilustra aceasta, e suficient să amintim că Teatrul Tineretului şi Teatrul Municipal au realizat în cîteva săptămîni un număr de deplasări aproape egal cu cel pe care l-au realizat în cursul ultimelor cinci sau şase luni ale stagiunii trecute.) În privinţa repertoriului care a fost prezentat în cursul acestor deplasări, rezultatele sînt, în general, mulţumitoare. Cele mai multe teatre au întreprins numeroase deplasări cu piese originale actuale. Teatrul de Stat din Ploeşti a făcut de curînd o serie de deplasări cu piesa *Poarta* de Paul Everac în comunele I. L. Caragiale, Smeeni, Sălişte etc.; teatrele de stat din oraşele Bîrlad, Botoşani, Oraşul Stalin, Teatrul Naţional din Iaşi etc., etc. au întreprins deplasări similare cu piese actuale sau cu programe de brigadă axate pe problemele de seamă ale raioanelor vizitate. Şi nu este deloc întîmplător că oamenii muncii au primit cu mult interes şi căldură aceste spectacole. Foarte semnificativ ni se pare faptul că Teatrul de Stat din Ploeşti a fost solicitat într-una din comunele vizitate — la Pătîrlagele — să repete spectacolul cu piesa *Poarta*, care s-a bucurat aici, ca şi în alte părţi, de cea mai bună primire din partea locuitorilor. Un alt fapt, la fel de semnificativ, este cel relatat în legătură cu una din deplasările Teatrului de Stat din Brăila. În comuna Goleştii de Sus, actorii acestui teatru au participat, înainte de spectacol, la o adunare generală a colectiviştilor, în care se discuta un caz asemănător cu cel din piesa cu care veniseră să le-o prezinte *(Noapte albă* de Valeriu Luca). Spectacolul, care a urmat adunării colectiviştilor, a fost urmărit cu un interes deosebit, înscriindu-se ca o contribuţie efectivă la soluţionarea problemelor dezbătute în cadrul adunării. „Se părea că viaţa colectivei, cu oamenii şi problemele lor, se urcase pe scenă" — scrie un corespondent al nostru care a asistat la spectacol.

Unele teatre vădesc însă tendinţa de a prezenta în deplasări foarte puţine piese contemporane. Teatrul Tineretului, de pildă, în cursul lunii septembrie, nu a prezentat nici o piesă din dramaturgia actuală romînească. Este util, desigur (şi chiar indicat), să se prezinte cu prilejul deplasărilor piese pentru copii şi tineret. Nu ajunge însă să se prezinte numai *David Copperfield* (sîntem încredinţaţi că Teatrul Tineretului ar fi putut găsi şi o piesă actuală pentru tineret). Este de asemenea util să se facă cunoscute operele realiste ale dramaturgiei clasice universale. În aceeaşi măsură, şi capodoperele dramaturgiei noastre clasice. Dar de ce, în afară de *Antigona* şi *Viforul*, cu care a vrut să ilustreze aceste capitole ale istoriei teatrului, Teatrul Tineretului nu a inclus în repertoriul său pentru deplasări şi *Partea leului* — piesă care figurează în repertoriul său — sau piese într-un act care se pot pregăti şi prezenta, fără dificultăţi prea mari, şi pe scene de dimensiuni mici.

Observaţiile de mai sus sînt valabile în parte şi pentru Teatrul Municipal, care, în acelaşi interval de timp, nu a prezentat din şapte spectacole decît unul singur cu o piesă originală (*Recolta de aur*, la 12 septembrie, la Casa de cultură din Titu).

Concluzia, care se impune în urma acestei sumare analize, este ca teatrele, odată cu sporirea numărului deplasărilor, să-şi concentreze atenţia asupra stabilirii într-un mod mai judicios a repertoriului cu care se fac aceste deplasări, incluzînd mai multe piese actuale, originale, de care oamenii muncii au în primul rînd nevoie.

I. R.

teatrul de amatori

FORME NOI

Studioul actorului amator este, de cîţiva ani (nu prea mulţi la număr), o formă a activităţii caselor de creaţie. Şi Casa Creaţiei Populare a Capitalei are un asemenea studio, a cărui bogată şi variată activitate a dat roade ce fac cinste conducătorilor săi. Continuarea, pe aceeaşi linie, a activităţii n-ar fi ştirbit nimic din prestigiul instituţiei sau din valoarea muncii. Dar, somnul cel dulce pe laurii victoriilor nu le stă în caracter oamenilor de azi, iar experienţele noi, îndrăzneţe, zborul avîntat spre forme cît mai cuprinzătoare şi mai propice dezvoltării multilaterale şi temeinice a muncii, îi atrag, îi cuceresc. Aşa se face că o nouă activitate preocupă colectivul Casei Creaţiei Populare a Capitalei : Universitatea populară de artă, de pe lîngă Studioul actorului amator.

Titlul acesta impresionant de universitate nu este ales dintr-o simplă pasiune pentru cuvintele sonore, ci dintr-o întemeiată înţelegere a sensului lui. Cei mai valoroşi instructori de teatru (ca şi de alte genuri de artă) vor participa la cursurile săptămînale ale acestei universităţi, pe care o vor absolvi abia după doi ani de studii teoretice şi practice foarte asidue.

Dacă am spicui numai cîteva dintre titlurile lecţiilor de cultură generală, pe care le vor preda cei mai competenţi specialişti, am găsi, alături de disertaţii despre diferite stiluri şi epoci, lecţii referitoare la spiritul de partid în dramaturgia de după 23 August 1944, reflectarea vieţii în artă etc., etc.

Problemele stagiunii teatrale, noile piese într-un act, modul în care trebuie legată tematica spectacolului de necesităţile muncii în întreprinderea respectivă sînt teme atît de mult discutate, încît, bineînţeles, şi ele au fost incluse în program.

Lecţiile referitoare la însăşi tehnica jocului pe scenă, la metodele de muncă, începînd cu lectura la masă şi trecerea treptată spre însuşirea totală a rolului, fac parte nu numai din planul de lecţii teoretice, ci şi din acela al lecţiilor practice. Căci, la Studioul actorului amator, săptămînal, vor fi programate echipe de teatru, care vor prezenta în faţa instructorilor cursanţi o repetiţie de-a lor. Dacă lecţia va expune o metodă de familiarizare cu personajul, desigur că pe scenă se va desfăşura o repetiţie de început ; dacă, dimpotrivă, în lecţie va fi vorba de armonizarea mişcării în scenă, de concertul vocilor sau de rolul decorului şi luminii în redarea atmosferei, conducătorii Studioului vor invita pe scenă o echipă ale cărei repetiţii se apropie de sfîrşit, al cărei spectacol e pe pragul de a fi jucat în premieră.

Posibilitatea instructorilor de a învăţa teoria teatrului şi de a o aplica la propria lor muncă este atît de interesant gîndită, încît, într-adevăr, numele de „universitate" nu ni se pare nici prea sonor, nici nepotrivit. Este realmente o nouă formă de activitate, menită să ridice cadre, din ce în ce mai bune, mai calificate, demne de a răspunde cum se cuvine elanului mereu mai năvalnic al celor care, încadrați în mișcarea artiștilor amatori, urcă tot mai sus pe treptele artei.

L. Mx.

LA O ANIVERSARE

Aplauzele cu care țăranii muncitori din comuna Leu, raionul Craiova, îi răsplăteau, în seara aceea de toamnă, pe interpreții piesei *Cei care rămîn singuri* de Lucia Demetrius, nu mai vroiau parcă să contenească. Iar buchetul de flori de cîmp, pe care o delegație de elevi l-a înmînat atunci instructorului formației de teatru, venea ca o dovadă că în viața de zi cu zi a comunei se petrecuse un eveniment de seamă. Un eveniment care îi bucura, deopotrivă, și pe artiștii de pe scenă, și pe spectatorii din sală. În seara aceea se sărbătorea împlinirea a zece ani de existență ai formației de teatru a căminului cultural.

Zece ani de neîntreruptă activitate, zece ani de muncă rodnică pe tărîmul artei, în slujba maselor. Printre interpreții piesei care tocmai văzuse lumina rampei, se aflau și cîțiva dintre pionierii mișcării artistice de amatori din comună. Se afla acolo și Constantin Leoveanu, instructorul formației, cel care — cu zece ani în urmă — bătea ulițele în căutarea interpreților ce se lăsau cam greu cînd era vorba să vină la repetiții; se aflau și întovărășiții Constantin Burticală, Tudor Toma și Ileana Gîrlea, care acum zece ani interpretaseră cu destulă stîngăcie rolurile principale din piesa *Cine bate,* prima pe care ei se încumetaseră s-o pună în scenă. Cînd le amintești acum despre acest spectacol, un zîmbet sfios înflorește pe chipurile lor. Dar cu scurgerea vremii, noi piese de teatru au prins să le îmbogățească repertoriul. Plugarii din Leu făceau cunoștință, prin intermediul artiștilor amatori, cu teatrul lui Cehov, Caragiale și Alecsandri, se apropiau tot mai mult de eroii pieselor cu teme din contemporaneitate. Piese ca: *Năpasta* de Ion Luca Caragiale, *Cererea în căsătorie* de A. P. Cehov, *Rusaliile* de Vasile Alecsandri, *Zestrea Ilenuței* de Mircea Ștefănescu, *Tîrgul inimilor* de Tiberiu Vornic, *Inimă vitează* de Mihail Davidoglu, *Furtuni de primăvară* de Nicolae Tăutu, *Îndoiala* de Ernest Maftei, *Cîntă ciocîrliile* de Kondrat Krapiva sînt numai cîteva din lucrările dramatice prezentate atît în comuna lor, cît și în satele vecine. Iată, așadar, un repertoriu care face cinste acestei formații de teatru, dar care, în același timp, trezește o întrebare: oare sarcinile deosebit de grele, pe care și le-au asumat în dese rînduri țăranii-artiști din Leu, nu au depășit uneori posibilitățile lor de interpretare?

Faptul că, la toate concursurile artistice ce au avut loc pînă acum, ei au izbutit să se califice pînă la fazele regionale, ne dovedește că ne aflăm în fața unei formații de certă valoare, care a știut să tragă învățăminte de pe urma experienței acumulate în cei zece ani de activitate. Cînd instructorul lor a fost trimis să participe la un curs inițiat de Casa regională a creației populare, el nu s-a dus acolo doar ca să facă un simplu act de prezență, ci pentru ca într-adevăr să învețe. Iar cele învățate nu le-a păstrat numai pentru el. De cîțiva ani, există în comuna Leu un cerc dramatic. După repetiții, artiștii devin elevi. Aplecați pe caiete, ei își iau însemnări. Iar instructorul le vorbește despre: „Munca de pregătire a unui rol", despre „Importanța decorului și a materialelor de recuzită pentru redarea atmosferei și pentru buna desfășurare a spectacolului", despre „Atenția ce trebuie acordată așa-ziselor roluri secundare"... Așa cum stă bine unei formații artistice cu tradiție, pentru fiecare spectacol se întocmesc noi decoruri. Scoarțele oltenești cu care, în trecut, era împodobită scena improvizată în sala de clasă, își dorm somnul netulburat în lăzile de zestre ale fetelor din echipă. În schimb, una din încăperile noului sediu al căminului cultural, construit acum cinci ani, este folosită ca magazie de decoruri. Scena mare și încăpătoare din noua sală de spectacole a fost totuși considerată, în ultima vreme, ca nesatisfăcătoare. Și oamenii au mai lărgit-o cu încă trei metri. Au auzit că va sosi la ei în comună un actor de la Teatrul Național din Craiova, care le va da o mînă de ajutor în perioada de pregătire a celui de al doilea Festival bienal „Ion Luca Caragiale". Și cu toții vor să-i ofere cît mai bune „condiții de muncă".

Rezultatele acestei munci se vor vedea mai tîrziu, cu prilejul diferitelor faze ale Festivalului. Acum, cînd au lăsat în urmă zece ani de bogată activitate, privirile artiștilor amatori din comuna Leu — una din sutele de comune din țara noastră unde se sărbătoresc asemenea aniversări — sînt ațintite spre viitor, către noi realizări, către noi biruințe.

Traian Lalescu

Însemnări

CIRCUL SUEDEZ LA BUCUREŞTI

După un lung turneu în R. P. Ungară, R. P. Polonă şi U.R.S.S., a poposit şi în ţara noastră circul suedez „Trolle Rhodin". Seară de seară, spectatorii noştri — atît de apreciaţi de către artişti pentru generozitatea lor în aplauze, aclamaţii şi rîs, pentru promptitudinea cu care răspund la producţiile de calitate — au urmărit cu interes diferitele numere ce se desfăşurau sub încăpătoarea cupolă a cortului circului. De bună seamă că, printre lucrurile care-i atrag cel mai mult împrejurul arenei, un loc de frunte îl ocupă dresurile de animale. În acest domeniu, circul suedez se poate lăuda cu dresori talentaţi, cu o colecţie valoroasă de frumoase animale. In legătură cu numerele de dresură, e greu de precizat ce anume îţi fixează această impresie : exerciţiile executate, acompaniamentul muzical ce contribuie la sugerarea atmosferei adecvate, modul de prezentare ; dar este clar că toate numerele redau foarte bine ceea ce este propriu fiecărei specii animale. Este astfel un spectacol plin de graţie şi eleganţă cel oferit de cei 12 „pur-sînge" arabi dansînd în ritmul „Rapsodiei albastre", după cum apare cît se poate de hazos cel oferit de cămilele care-şi execută demne „figurile", pline parcă de o falsă importanţă a propriei lor persoane. Ai impresia că asişti la repetiţiile unor şcolari cam greoi, dar foarte sîrguincioşi, cînd vezi elefanţii lui Arthur Belly şi, în acelaşi timp, nu-ţi poţi stăpîni zîmbetul la vederea focilor lui Horst Litzow, care îndeplinesc foarte bucuroase ordinele dresorului, spre deosebire de celelalte animale (mai ales, spre deosebire de leii şi tigrii lui Anton Kollman, care răcnesc înspăimîntător, ameninţă chiar cu gesturi lipsite de echivoc pe dresor, ceea ce — evident — face spectacolul mai palpitant) ; ba, mai mult, focile se înghesuie cerînd, cum s-ar spune, de „lucru", ducîndu-şi „însărcinările" la bun sfîrşit, cu un entuziasm juvenil. Indiferent dacă aceste aspecte sînt provocate intenţionat sau nu de către dresori sau regie, ele au un efect plăcut.

Dacă acrobaţiile lui Miss Ditta, jongleriile lui Trio Schneller şi acrobaţiile lui Duo Schubert s-au bucurat de succes — oferindu-ne în acelaşi timp, prin comparaţie, posibilitatea de a ne da seama că şi artiştii noştri de circ au ajuns la o virtuozitate de preţ în acest domeniu —, partea comică a spectacolului ne-a dezamăgit. Sărace pe alocuri, cu accente cam groase, reducîndu-se în linii generale la căderi pe gheaţă, stropiri cu apă şi păruieli în toată regula între clovni, numerele comice nu au corespuns aşteptărilor noastre.

În partea a doua a programului, am putut vedea lucruri interesante, dar mai puţin obişnuite într-un spectacol de circ. Bune ni s-au părut baletele pe gheaţă, interesante jocurile de fîntîni arteziene, şi cu totul remarcabilă „orga de apă", dovedind fantezie, viziune originală, exuberanţă măiestrită. Din păcate, aici ca şi în „Cavalcada exotică", s-a făcut simţită o anume tendinţă spre fast gratuit, spre desfăşurări de amploare, care nu spun mare lucru : de pildă, trecerea din nou în revistă a animalelor şi actorilor, costumaţi după tipicul oriental, ca un decor nenecesar la baletul pe gheaţă „Aladin şi lampa fermecată". În general, spectacolul s-a bucurat de succes, iar aplauzele publicului nostru au dovedit dragostea cu care sînt primiţi reprezentanţii artei de peste hotare, entuziasmul pe care îl trezesc schimburile artistice-culturale, mijloc de apropiere între popoare, de cunoaştere reciprocă, de stabilire de relaţii paşnice şi prieteneşti.

Pe scurt, un spectacol de circ interesant, amuzant, atractiv.

B. Dumitrescu

STRĂZI CU DENUMIRI DIN TEATRU

Multe străzi din Capitală poartă nume ale unor dispăruţi oameni ai noştri de teatru — actori şi autori dramatici (ba chiar al unui regizor) care au ilustrat cîndva scenele romîneşti.

Omagiind şi glorii artistice ale altor popoare, cîteva străzi au nume de dramaturgi universali.

Expresie a simpatiei bucureştenilor pentru tot ceea ce ţine de teatru, unele străzi poartă chiar denumiri ale unor noţiuni sau... ustensile din teatru.

Consemnate în *Ghidul străzilor din oraşul Bucureşti* (Editura de Stat pentru Imprimate şi Publicaţii) sînt aceste străzi, cu denumiri din teatru, în număr de peste 60.

Dintre cele opt raioane ale Bucureştiului, cel mai... filoteatral e raionul Tudor Vladimirescu, în care se află... nouă străzi cu nume de actori: *Agatha Bîrsescu, Eufrosina Popescu* (cu... trei omagieri: „strada“, „intrarea I“ şi „intrarea II“), *Constantin Nottara, Ion Morţun, Avram Goldfaden, Vasile Toneanu* şi *Iancu Brezeanu.*

Cumulard, marele „nenea Iancu“ mai are o stradă şi în raionul 1 Mai, în care se află încă două străzi cu nume de actori: *Constantin Tănase* şi *Vasile Vasilache.*

Încă doi iluştri artişti (afară de Eufrosina Popescu şi Iancu Brezeanu) au mai multe străzi: *Matei Millo,* stradă în raionul Gh. Gheorghiu-Dej şi şosea în raionul 1 Mai, precum şi *N. Leonard,* cîte o stradă în raioanele 1 Mai şi 23 August.

De asemenea, sînt cumularzi de străzi, autorii dramatici: *Gheorghe Asachi* (cu trei străzi), *Vasile Alecsandri* (tot cu trei), *I.L. Caragiale* (cu patru) şi *Barbu Delavrancea* (cu două). Mai „modeşti“, cu cîte o singură stradă, sînt :*B. P. Haşdeu, Costache Facca, N. D. Cocea* şi *Camil Petrescu.*

Dramaturgii străini care au străzi în Bucureşti sînt: *Maxim Gorki* (patru străzi), *Cehov* şi *Turgheniev* (cîte două), iar cîte una: *Gogol, Molière, Victor Hugo* şi *Romain Rolland.*

Şi să revenim la gloriile scenice autohtone. Mai omagiază nume de oameni ai teatrului: în raionul Gh. Gheorghiu-Dej, străzile *Costache Aristia* şi *Aristide Demetriad;* în raionul Bălcescu, străzile *Aristizza Romanescu* şi *Petre Liciu;* iar în raionul Griviţa Roşie, străzile *Frosa Sarandy, Ştefan Iulian, Grigore Manolescu* şi intrările *Nae Ciucurette* şi *Soare Z. Soare.*

Desigur, nu toate ilustrele figuri dispărute ale teatrului romînesc (şi cu atît mai puţin, toate cele reprezentative ale teatrului universal), care ar merita asemenea glorificări, îşi au numele date unor străzi bucureştene, şi nici toate figurile care au actualmente în Capitală străzi, îşi justifică o întîietate.

Dar atîtea, cîte şi care sînt, aceste străzi cu denumiri din teatru destăinuie din partea generaţiilor de cetăţeni ai Capitalei, o afectivitate şi o solidarizare, spirituală şi civică, mărturisită acelor artişti în ale căror manifestări au crezut a-şi recunoaşte, sufleteşte şi social, frămîntări şi năzuinţe.

Ba, pasiunea teatrală a edililor bucureşteni merge pînă la a omagia public chiar factori uzuali, unii de pură tehnicitate, ca în denumirile: pasajul *Comedia* (raionul Stalin), intrările *Actorului, Revistei, Scenei, Decorului* şi *Cortinei* (toate în raionul Tudor Vladimirescu) şi între care nu putea, pesemne, lipsi strada... *Spectatorului* (raionul Bălcescu).

Alt fapt deopotrivă de pitoresc e că — în raionul Lenin, în care se află cartierul Dealul Spirii al *Nopţii furtunoase* — există şi o stradă (păcat că nu-i chiar în acest cartier) numită...*Marc Aureliu. (... Ce ziceam eu? „Haide, drace, haide! să intri tu pe strada lui Marcu Aoleriu ori Catilina şi lasă!“* — Jupîn Dumitrache în *O noapte furtunoasă,* actul I, scena 1).

Şi, fireşte, încheierea prezentelor noastre rînduri nu e fără „morală“: felicitîndu-i pe tovarăşii edili bucureşteni, îi informăm totodată că mai există în Capitală şi străzi cu nume absurde: Bot-de-oaie, Amidonului, Nicotinei, Raiului, Jandarmilor etc.; încît nutrim speranţa că — în locul unor asemenea denumiri — vom vedea în curînd străzile respective purtînd numele unor mari artişti, ca: *Tony Bulandra, Maria Ciucurescu, N. Soreanu* şi ale artiştilor poporului *Sonia Cluceru, Maria Filotti, N. Bălţăţeanu, G. Timică şi V. Maximilian.*

Ar fi încă o dovadă că poporul nostru nu-i uită.

C. Cristobald

O CONFERINŢĂ DESPRE SCENOGRAFIA POLONEZĂ

Printre manifestările A.T.M.-ului, organizarea de conferinţe cu concursul oamenilor de teatru străini care ne vizitează patria începe să devină un obicei. Un obicei bun şi lăudabil. Sînt necesare aceste contacte publice — prilej de informare şi reflexie asupra succeselor dobîndite pe diferite scene ale lumii, moment de discuţii aprinse şi rodnice. Cu atît mai mult cînd oaspetele nostru soseşte dintr-o ţară socialistă prietenă. Dezvoltînd năzuinţe comune, colaborarea culturală dintre ţările socialiste află încă o formă de realizare.

După conferinţele ţinute cu ocazia turneului „Berliner Ensemble“, Casa Artiştilor a găzduit conferinţa criticului polonez Woyciech Natanson. Prezentînd drumul parcurs de scenografia poloneză, ale cărei prime creații importante se deslușesc de pe la sfîrșitul secolului trecut, conferențiarul a căutat să sublinieze aportul ei specific național. Desigur, acest aport n-ar fi fost posibil în afara înaltelor obiective etice și estetice ale teatrului polonez, în afara slujirii pasionate a celor mai valoroase piese originale. Proiectarea unor machete și schițe scenografice au contribuit la lămurirea ascutătorilor. Astfel, am putut vedea decorurile create de trei generații de scenografi : de la cele ale lui Wyspianski (pentru piesele lui Mickiewicz) și Fricz (pentru dramele lui Kraszinski), la Pronaszko (colaborator al regizorului progresist Leon Schiller, la montarea pieselor lui Slowacki) și Daszewski (pentru comediile lui Fredro). Generația tinerilor scenografi de după ultimul război este reprezentată de nume ca Loszinski, Nowicki, Jankowska, Tosta etc. In general, sînt realizate decoruri de vastă perspectivă, arhitecturate cu pricepere, în care linia și culoarea sînt dispuse după finalitatea ideologică și emoțională a întregului spectacol. De incontestabil talent, scenografii polonezi obțin decoruri care dau orizont larg acțiunii scenice, o desfac de tot ce ar putea să-i restrîngă și să-i intimizeze cadrul, străduindu-se să pună în lumină semnificația ei socială.

Printre machetele înfățișate au fost, e drept, și unele care plătesc tribut unei concepții formaliste despre artă. Totuși, nu decorurile expresioniste, constructiviste sau suprarealiste au rămas în memorie, ci acelea în care realitatea este transfigurată de caldă poezie, acelea străbătute de un viguros suflu romantic sau însorite de un umor optimist.

Aliată cu imaginile proiectate, conferința criticului polonez W. Natanson a reușit să înmulțească cunoștințele publicului de specialitate, îmbogățindu-i totodată și experiența emoțională.

I. Czb.

INIȚIATIVE, ACȚIUNI, NEAJUNSURI...

Inceputul actualei stagiuni s-a caracterizat, pe lîngă altele, și prin aceea că cele mai multe dintre teatre — decise, într-o mai mare măsură decît în anii precedenți, să-și sporească eforturile îndreptate spre strîngerea legăturilor cu publicul — au prevăzut în planurile lor de activitate, o seamă de acțiuni, orientate către acest scop, acțiuni care ni se par interesante, variate și prevestitoare a unor roade bune. Aproape nu există nici un teatru care să nu-și fi propus sporirea numărului deplasărilor în întreprinderi și la sate, îmbunătățirea și împrospătarea repertoriului care urmează a fi prezentat acolo, organizarea de conferințe experimentale privitoare la creatori și opere de seamă din istoria teatrului romînesc și universal, consfătuiri cu responsabilii culturali și cu spectatorii etc., etc. La rîndul lor, organizațiile obștești din diverse întreprinderi au inițiat alte acțiuni închinate aceluiași scop. Dintre aceste prevederi și făgăduieli ce se cer a fi împlinite (unele au și început), vom aminti cîteva care atrag atenția în mod deosebit. Astfel, Teatrul Național „I. L. Caragiale" a organizat o expoziție volantă, menită să oglindească realizările teatrului în cei 15 ani de la Eliberare. Expoziția — alcătuită din panouri cu fotografii, grafice, afișe, reproduceri, facsimile și documente, înfățișînd dezvoltarea Teatrului Național în anii puterii populare — va fi instalată, pe rînd, în cluburile marilor uzine și fabrici bucureștene.

De asemenea, Teatrul Național „I. L. Caragiale" a mai inițiat la sfîrșitul lunii octombrie o consfătuire cu delegații culturali ai principalelor întreprinderi din Capitală, în care s-au discutat cîteva probleme de seamă ale muncii comune de atragere și educare a spectatorilor.

Teatrul Național din Cluj și-a propus să organizeze o stagiune fixă, prezentînd toate spectacolele din repertoriul său, la Atelierele C.F.R. „16 Februarie", la Uzina „Carbochim", în sala clubului „Metalul" și la Căminul cultural din Someșeni. După fiecare premieră, teatrul intenționează să organizeze consfătuiri cu spectatorii, în care să fie dezbătute și lămurite problemele ridicate de piesele și spectacolele respective. Teatrul de Stat din Satu Mare a înlesnit, prin emiterea unor abonamente (pînă în momentul de față peste 250), țăranilor colectiviști din comunele învecinate, ca : Lazuri, Ambud, Păulești, să vizioneze spectacolele sale, punînd, cînd e cazul, la dispoziția acestor abonați, autobuzul propriu.

Teatrul Național din Iași își propune, la rîndul său, pe lîngă prezentarea unui număr de 100 de spectacole în afara sediului, numeroase recitaluri, simpozioane literare, precum și reluarea concursurilor pentru elevi și tinerii muncitori, intitulate „Prietenii teatrului", avînd ca obiectiv popularizarea unor figuri de seamă ale teatrului romînesc și stimularea interesului tinerilor pentru teatru.

Dintre acțiunile izvorîte din inițiativa organizațiilor obștești din întreprinderi, trebuie amintită înființarea cercurilor „Prietenii teatrului". Aceste cercuri au drept obiectiv educarea gustului artistic al muncitorilor, facilitarea apropierii lor de operele de artă. Numai la București, numărul acestor cercuri trece astăzi de 270, însumînd peste 4.000 de muncitori tineri și vîrstnici. Cercurile „Prietenii teatrului" desfășoară o activitate variată și plină de interes. Printre alte acțiuni, trebuie amintite întîlnirile cu actori sau regizori, vizionările colective de spectacole, discuțiile pe marginea lor, promovarea actorilor amatori etc.

Interesîndu-se îndeaproape de bunul lor mers, Comitetul orășenesc U.T.M., în colaborare cu filiala S.R.S.C., pregătește pentru membrii acestor cercuri un ciclu de expuneri cu teme adecvate. Am stat de vorbă cu cîțiva membri ai unora din aceste cercuri. Ei au asistat la nenumărate spectacole și sînt „la zi" cu ce e nou pe tărîmul teatral. Ion Dragomirescu de la Uzinele „Mao Țze-dun", bunăoară, a văzut printre ultimele spectacole : *Vlaicu și feciorii lui, Partea leului, Hamlet, În Valea Cucului* ș.a., și are opinii foarte juste pentru fiecare din ele. Și la Uzinele „Semănătoarea", în brigăzile de tineret „Vasile Roaită", „13 Decembrie", în cele din secția cardane, preparat, turnătorie și altele, tinerii muncitori discută în colectiv spectacolele de teatru. Tot aici, comitetul U.T.M. a inițiat diferite anchete, în scopul de a cunoaște gustul spectatorilor muncitori.

Casele de cultură studențești intenționează, de asemenea, să înființeze *teatro-cluburi,* a căror activitate teoretică și practică urmează să fie îndreptată spre adîncirea problemelor de estetică marxist-leninistă și combaterea teoriilor burgheze despre artă.

Fără îndoială că teatrele și organizațiile obștești și-au propus și alte acțiuni meritorii. Deși asistăm chiar la traducerea în fapt a multora din ele, nu putem însă lăsa la o parte unele neajunsuri, unele scăpări din vedere, care mai caracterizează această muncă. Recent, cu prilejul consfătuirii pe care a organizat-o Teatrul Național, responsabilii culturali au relevat cîteva din aceste neajunsuri ce apar în domeniul colaborării teatrelor cu întreprinderile din Capitală. S-a scos astfel în evidență lipsa materialelor de popularizare. Teatrele nu pun la dispoziția responsabililor culturali în număr îndestulător (uneori chiar deloc), afișe, programe, recenzii asupra pieselor aflate pe afiș. Conducerile teatrelor nu facilitează totdeauna vizionarea în avanpremieră de către responsabilii culturali a noilor spectacole, așa cum făgăduiseră cu un alt prilej. În planurile de deplasări ale teatrelor (care se cer a fi coordonate de secția culturală a Sfatului Popular) sînt trecute uneori cu vederea întreprinderi mari, care dispun de săli de spectacole corespunzătoare. „Avem sală de spectacole, dar n-a venit încă nici un teatru la noi. Am avut recent niște lipsuri în legătură cu inovațiile, așa că ne-ar fi prins tare bine, de pildă, un spectacol cu *Mielul turbat*", a arătat Constantin Ciobanu, delegatul întreprinderii „Steaua Roșie".

Biletele nu se repartizează întotdeauna cu justețe, în sensul că nu se distribuie, pe baza contractelor, cele mai bune bilete, cum ar fi firesc. Munca de difuzare a biletelor se face uneori mecanic, fără ca activistul cultural care o îndeplinește, să recomande spectacolele, să scoată în evidență meritele lor. Unele teatre nu acordă atenția care s-ar cuveni ridicării calității artistice a spectacolelor, altele nu se preocupă în suficientă măsură de împrospătarea repertoriului. Nu s-au organizat pînă în prezent decît foarte puține consfătuiri cu spectatorii și cu responsabilii culturali.

Toate aceste neajunsuri se cer a fi înlăturate cît mai grabnic, pentru ca legăturile între teatre și spectatori să devină și mai strînse, și mai rodnice.

T. Z.

meridiane

„OMUL CU MÎRȚOAGA" PE SCENA ESTONĂ*

De la 12 aprilie 1959 și pînă la ora actuală, pe scena Teatrului Academic Dramatic de Stat „Victor Kinghisepa" din Tallin, R.S.S. Estonă, comedia *Omul cu mîrțoaga* de Gh. Ciprian se joacă cu mare succes, în regia lui Leo Kalamet. Colectivul s-a străduit să releve caracterul demascator al piesei, insistînd cu precădere asupra elucidării scenelor din care reiese că în societatea burgheză respectul e direct proporțional cu locul ocupat în ierarhia socială, sau în funcție de situația materială a oamenilor. În același timp, concepția regizorală a căutat să arate adevăratele rădăcini ale tragediei lui Chirică, acuzînd clica acelora care pricinuiesc destrămarea căsniciei sale. Chirică apare astfel ca o victimă a „moralei" burgheze; spectatorii au avut sentimentul clar că tristul arhivar se situează cu cîteva trepte mai sus față de toți acei care-l acoperă, un timp, cu oprobriul lor. Cheia înțelegerii piesei și a eroului principal, regia a descoperit-o în replica pe care Varlaam o adresează lui Chirică: „Cum să nu fii tu așa de mare, cînd ei sînt așa de mici..."

Spectacolul *Omul cu mîrțoaga* s-a bucurat de o distribuție valoroasă. În rolul

Ants Eskola (Chirică) și Heino Mandri (Varlaam) în „Omul cu mîrțoaga" de Gh. Ciprian (Teatrul Academic Dramatic de Stat „Victor Kinghisepa" din Tallin)

---

* Articol scris pentru revista „Teatrul".

lui Chirică, Ants Eskola, artist al poporului al R.S.S. Estone, creează tipul unui arhivar uman, cu o înaltă demnitate, capabil să se ridice peste toate piedicile și calomniile celor din jur. În interpretarea sa, Chirică izbutește să dea o lecție strălucită tuturor acelora care umilesc demnitatea omenească, precum și lingușitorilor și adulatorilor de tot felul. Modul în care a interpretat A. Eskola acest rol a cucerit nu numai publicul, ci și presa. Numeroși cronicari dramatici au considerat că rolul lui Chirică reprezintă o nouă biruință a actorului eston, îmbogățind galeria personajelor realizate de el.

Ellen Lüger, interpreta Anei, a considerat critic personajul, țintuindu-l la stîlpul deprinderilor mic-burgheze, fără să uite însă că soția lui Chirică are și unele trăsături umane care îi dăruiesc o remarcabilă complexitate. În rolul lui Alexandru Nichita, artistul emerit Oleg Eskola accentuează cinismul omului de bani-gata, iar Heino Mandri, în Varlaam, dăruiește prietenului lui Chirică o ușoară culoare satirică, dar, în același timp, depune eforturi ca spectatorii să înțeleagă că acesta completează personalitatea arhivarului. Bine distribuiți, un remarcabil succes au obținut și artiștii Arno Sunrong (Inspectorul general) și Erwin Abel (Omul cu idei).

Alături de această distribuție, există o a doua, alcătuită în mare majoritate din actorii tineri ai teatrului. Și acest colectiv, printre care se numără Jüri Järvet (Chirică), E. Abel (Varlaam), Inna Taarna (Ana) și Arno Kounsement (Nichita), a obținut elogiile spectatorilor.

Omul cu mîrțoaga (reprezentată și în cursul săptămînilor închinate prieteniei romîno-sovietice, ce au avut loc în Estonia cu prilejul marii sărbători a poporului romîn — a 15-a aniversare a eliberării Romîniei de sub jugul fascist) a trezit un viu interes în rîndul oamenilor muncii estonieni. Pînă acum, ea a fost reprezentată de 51 de ori, iar în noua stagiune (1959-60) se prognostichează a fi unul dintre spectacolele cu cel mai numeros public.

Leo Kalamet
regizor, R. S. S. Estonă

JULIUSZ SLOWACKI*
(1809–1849)

Anul acesta, poporul polonez sărbătorește 150 de ani de la nașterea poetului Juliusz Slowacki, unul dintre marii scriitori ai Poloniei. Despre opera sa, un critic conservator al timpului spunea că nici după un mileniu nu va fi înțeleasă. Realitatea însă a fost de altă părere. Numai în ultimii zece ani s-au tipărit patru ediții din operele sale — ultima, într-un tiraj de 50.000 de exemplare, epuizîndu-se într-un timp-record. Astăzi, piesele sale sînt jucate cu deosebit succes în Polonia. Anul acesta s-a organizat un concurs consacrat reprezentării pieselor sale, concurs la care au participat mai multe teatre fruntașe. La spectacolul cu piesa *Baladina* au sosit numeroși țărani să asiste la reprezentație, traducînd în viață visul poetului care, acum zece decenii, într-o scrisoare către mama sa, își imagina că oamenii simpli vor citi cu plăcere operele sale.

Juliusz Slowacki s-a născut în anul 1809. Tatăl său, profesor universitar și cunoscut poet al acelor vremi, i-a cultivat gustul pentru literatură. Imaginația sa și finul dar al redării evenimentelor la care participa, i-au permis ca, după terminarea cursurilor universității, în vreme ce era funcționar la ministerul de finanțe, să scrie primele sale două tragedii. Piesa *Mindowe*, creată în 1829, oglindea lupta lituanienilor în timpul invaziei cavalerilor teutoni. Ea n-a putut fi totuși jucată în acel timp, pentru că, așa cum remarca Niemcewicz, un bătrîn poet, căruia i-a citit lucrarea, cenzura exercitată de către slujbașii țarului s-a opus. În Polonia, atmosfera era încărcată, tineretul se strîngea în organizații secrete, care au și determinat ca în anul 1831 să izbucnească revoluția națională. Or, tema piesei *Mindowe* tocmai pentru această revoluție milita.

Fire de militant, Slowacki, în ciuda faptului că a fost de timpuriu suferind, a răspuns cu înflăcărare valului revoluționar ce cuprinsese țara sa, participînd la luptă, scriind versuri care au găsit un larg ecou printre combatanți. În perioada luptelor care s-au terminat cu înfrîngerea mișcării revoluționare, Slowacki pleacă în Anglia în calitate de curier al guvernului popular.

În anul 1833, poetul publica la Paris un volum de poezii revoluționare. Acest fapt avea să-i închidă pentru totdeauna drumul întoarcerii sale în patrie. Slowacki a preferat să aleagă dintre cele două alternative care stăteau înaintea poeților țării sale — aceea a luptei și aceea a neutralității — lupta. Procesul de conștiință, pe care îl presupune această opțiune entuziastă, avea să-l zugrăvească peste cîțiva ani în valoroasa dramă istorică *Horsztynski*. Acțiunea piesei se petrece în anul 1794 și înfățișează cazul unui tînăr care trebuie să aleagă între cauza revoluției și dragostea pentru tatăl său, hatman trădător. Un prieten, iacobinul Jasinski, vrea să-l atragă în acțiunea revoluționară, dar fiul hatmanului vîndut Ecaterinei susține că el este „inutil". Acestei atitudini, conducătorul revoluției îi răspunde „Cei inutili sînt împotriva noastră". Acel care ripostează prin această frază este însuși Slowacki, care n-a vrut, în nici un moment al vieții sale, să se situeze în tabăra celor care prin pasivitate devin de fapt dușmanii revoluției.

---

* Articol scris pentru revista „Teatrul".

Slowacki a fost preocupat, în egală măsură, și de felul în care se vor reprezenta piesele sale. În prefața dramei *Kordian*, găsim un adevărat program dramatic, care își propune oglindirea în mai multe opere a unor aspecte esențiale ale contemporaneității și ale istoriei poporului polonez. Piesa *Kordian* reflectă celebra conspirație împotriva coroanei regale, închegată cu puțin înainte de izbucnirea revoluției din 1831. După războaiele napoleoniene, pe baza tratatului de la Viena (1815), o parte din Polonia, avînd drept capitală Varșovia, a dobîndit un fel de autonomie, țarul Rusiei fiind totodată și regele Poloniei. Faptul a prilejuit însă numeroase încălcări ale libertății naționale, stîrnind nemulțumiri față de abuzurile țarismului. În piesă, Slowacki luptă împotriva grupului moderat al opiniei publice poloneze, contra celor care căutau să limiteze lupta pentru libertate la o opoziție legală. Renumita scenă a confruntării revoluționarilor, în care numai Kordian și cîțiva tineri votează pentru ducerea pînă la capăt a luptelor pentru libertate, devine o discuție arzătoare asupra viitorului Poloniei și al lumii.

În piesele pe care le va scrie de acum înainte, Slowacki își orientează tot mai mult interesul spre teme care permit să se aducă în scenă mase de oameni simpli. Drama *Baladina* caută să deschidă drum unor noi modalități dramatice : poporul, eroul principal al lucrării, e și autorul ei. *Lilla Venda* reprezintă formarea poporului polonez. În drama *Mazeppa*, eroul — cîntat de Byron, Pușkin și alți poeți romantici — în versiunea lui Slowacki e un curtean în serviciul regelui polonez Jan Kazimir. Mazeppa, om simplu, inteligent și demn, e amestecat în intrigile nobililor. Piesa începe ca o comedie savuroasă de Musset, dar are un deznodămînt tragic, victimele fiind oameni nevinovați.

Un alt aspect surprins de poet e momentul luptei polonezilor împotriva agresiunii suedeze din secolul al XVII-lea. Pe acest fundal, în piesa *Cupa de aur* se desfășoară dragostea tragică a unui student sărac pentru o fată care, pînă la urmă, e silită să se căsătorească cu un bogătaș.

Dar Slowacki a conferit un loc însemnat în opera sa nu numai temelor istorice, ci și acelora din imediata actualitate a vremii sale. Astfel, printre capodoperele lui, se numără și o dramă al cărei subiect îl relatăm aici : contele Respekt, în timpul mișcărilor din 1831, e luat zălog, împreună cu familia sa, de către autoritățile țariste. Fiica sa mai în vîrstă, Diana, se logodește cu revoluționarul Jan, condamnat la muncă silnică. De asemenea, un prieten al familiei, ajuns maior în armata țaristă, nutrește convingeri democrate și simpatizează cu decembriștii. Reîntorcîndu-se din captivitate, Respekt, ruinat și plin de datorii, vrea să-și salveze situația, căsătorind-o pe Diana cu milionarul și neurastenicul poet Fantazi. Scena discuției dintre Diana și latifundiar se distinge, pe de o parte, prin disprețul și ura arătată de fată față de Fantazi, și pe de alta, prin mila ei pentru țăranii care, dacă n-ar accepta căsătoria cu magnatul, ar fi vînduți. Tînăra primește pentru un timp tîrgul. Deznodămîntul piesei însă e oarecum neprevăzut : pentru a salva dragostea Dianei și a revoluționarului Jan, se sacrifică maiorul rus.

În anul 1848, pe Slowacki îl găsim la Poznan unde, alături de alți revoluționari, participă la organizarea revoluției. După înfrîngerea mișcării, grav bolnav, poetul revine la Paris, murind în 1849, înconjurat doar de cîțiva prieteni. Abia după moartea sa, opera sa poetică își croiește drum pretutindeni în Polonia. Paralel cu editarea lui, actrițele poloneze din mijlocul veacului trecut, Helena Modzewska și Antonina Hoffmann, contribuie la jucarea pieselor marelui poet.

În anii următori, și îndeosebi în cei care au precedat primul război mondial, lucrările sale dramatice, jucate pe scenele cracoviene, au contribuit nemijlocit la lupta de eliberare națională. Din toate părțile Poloniei, numeroși spectatori veneau la Cracovia să aplaude piesele lui Slowacki. O adevărată școală au constituit piesele lui, mai cu seamă în perioada ocupației fasciste, cînd în spectacole clandestine, se exaltau ideile de libertate şi lupta de eliberare.

Opera lui Slowacki a depăşit de mult hotarele patriei sale. Ea şi-a cîştigat prestigiul în toate părţile lumii, unde duce mesajul înflăcărat al unui poet-cetăţean.

Wojciech Natanson

MIŞCAREA TEATRALĂ DIN R. P. UNGARĂ ÎN STAGIUNEA TRECUTĂ

Nu este, desigur, o sarcină uşoară să cuprinzi în cele cîteva zeci de pagini ale unei publicaţii, suma eforturilor, încercărilor, reuşitelor şi eşecurilor, a meritelor şi lipsurilor care, toate la un loc, intră în alcătuirea unui „an teatral" ; nu este uşor, de asemenea, să faci acest lucru fără a abuza de limbajul cifrelor şi de magia titlurilor, în aşa fel încît cititorul străin să rămînă, după lectură, cu o imagine de ansamblu, aptă să invite la constatări marginale şi la concluzii. E ceea ce a izbutit, totuşi, Institutul de Ştiinţe Teatrale şi Cinematografice din Budapesta (secţia de teatru) cu al său „Buletin informativ" asupra evenimentelor teatrale din Ungaria în 1958.

Capitolele — zece la număr — în care este împărţit conţinutul Buletinului, îmbrăţişează aspecte diverse şi cît mai semnificative ale activităţii teatrale din ţara vecină. Păstrîndu-se în limitele menirii lor *informative,* fără a evita însă unele precizări teoretice, de principiu, strict necesare, ele vorbesc despre repertoriu, organizare, muncă ştiinţifică, schimburi culturale etc. Un spaţiu mare — o treime din numărul total al paginilor — este rezervat primelor două capitole : „Premiere ungureşti pe scenele budapestane" şi „Reluări de piese ungureşti la Budapesta în 1958". Departe de a fi întîmplătoare, proporţia tipografică oglindeşte fidel locul important deţinut de dramaturgia originală, fapt confirmat de listele de repertoriu ale unor teatre incluse în Buletin. Reţinem, ca deosebit de îmbucurătoare, preocuparea autorilor dramatici maghiari de a sonda actualitatea.

„Nivelul artistic al pieselor — cum subliniază Buletinul — este inegal, dar toate abordează... problemele ce frămîntă societatea noastră, *de aceea s-au şi bucurat de mult succes la public*" (sublinierea ne aparţine). Astfel, piesele *Legat la ochi* de Fejer István (jucată ulterior şi la Praga, Bratislava, Tartu şi Moscova) şi *Furtuna* de Dobozy Imre (reprezentată şi pe trei scene din Cehoslovacia) sînt inspirate din momentele cruciale ale stăvilirii şi înfrîngerii contrarevoluţiei din 1956 (personajele şi acţiunea aparţin unor medii diferite) ; lucrarea satirică *O lacună în autobiografie* de Gádor Béla este îndreptată împotriva carieriştilor, iar comedia de moravuri *O sută de zile de căsnicie* de Gergely Márta abordează tema căsătoriilor adesea şubrede, încheiate de tineri fără suficientă maturitate sufletească. Acestea sînt doar cîteva exemple.

Precăderea acordată, firesc, creaţiei originale, vine poate în detrimentul prezenţei cantitative a dramaturgiei străine ; dar ea sporeşte în această privinţă exigenţa calitativă. În cursul anului 1958, spectatorilor din capitala Ungariei li s-a oferit un mănunchi de lucrări dramatice de prim ordin, fie că era vorba de *Vilegiaturiştii* (Gorki) şi *Liubov Iarovaia* (Treniev), de *Antigona* şi *Oedip-rege* (Sofocle), de lucrări de Brecht (între altele un succes răsunător a fost obţinut de absolvenţii Şcolii superioare de artă dramatică cu spectacolul de diplomă *Opera de cinci parale),* de *Discipolul diavolului* (Shaw) etc.

Mihail Sebastian (*Steaua fără nume*), Eduardo De Filippo, Karel Capek, Gladkov, Haşek, Caragiale al nostru, Th. Wilder nu au lipsit nici ei.

Unul din capitolele cele mai interesante ale Buletinului e consacrat celor zece unităţi teatrale din provincie (cărora li se adaugă în cinci oraşe şi cîte un studio). De fapt, ni se prezintă un şir de mici portrete pentru că redactorii reuşesc să contureze, în fraze puţine, personalitatea fiecăruia din aceste teatre, cu tradiţiile, condiţiile de dezvoltare şi activitate, colectivul şi repertoriul specific. „Personalităţile" ce se impun îndeosebi atenţiei noastre, cel puţin în lumina bilanţului pe 1958, ni se par a fi : Teatrul Naţional din Miskolc — în repertoriul căruia figurează lucrări de Kataev, Brecht, Shaw, Fr. Wolff etc., şi care şi-a constituit un comitet consultativ, format din membri ai corpului didactic, pentru întocmirea programelor la spectacolele destinate tineretului — şi Teatrul „Katona József" din Kecskemét, care a organizat un curs de perfecţionare pentru regizori. Un amănunt de viaţă : mulţumită sprijinului sfatului popular local, membrii colectivului au primit locuinţe într-un „hotel al actorilor", primul de acest fel amenajat în Ungaria. Pe lîngă reţeaua unităţilor teatrale stabile din regiuni, există în Ungaria și o instituție specială — Teatrul sătesc „Déryné“ (numit astfel în memoria unei mari actrițe maghiare din secolul trecut) — care de șapte ani desfășoară statornic o activitate exclusiv de turnee, neocolind nici cel mai izolat fund de țară. Spectacolele Teatrului „Déryné“ aduc bucuria culturii unui public recunoscător și din ce în ce mai numeros (numai în 1958 au fost urmărite de peste 350.000 de spectatori). Specificul acestui teatru impune, în afară de o foarte chibzuită selecționare a pieselor, soluții noi în materie de decor, costume și lumini, o temeinică elaborare a textelor programelor — care joacă aci un rol *educativ* primordial — precum și organizarea unor conferințe-lecții etc.

Cu aceasta ne apropiem, într-un fel, de un alt sector de activitate, consemnat în paginile Buletinului. Este vorba de munca de cercetări științifice în domeniul teatrului, concentrată la Institutul de Științe Teatrale și Cinematografice. Centru ungar al Institutului Internațional de Teatru și făcînd parte din Comitetul pentru Științe Teatrale din Europa Răsăriteană, constituit anul trecut la Moscova, cu sediul la Budapesta, Institutului ungar îi incumbă o misiune de răspundere, îndeplinită de departamentul lui științific și de un departament al colecțiilor. O vastă muncă de fișare, traduceri, rezumate, o bibliotecă de aproape 30.000 de volume, o documentare minuțioasă — mergînd de la fotografii și date biografice elementare pînă la studii de sinteză la un nivel superior — și o publicație trimestrială vin în sprijinul practicienilor teatrului, ca și al cercetătorilor lui. Departamentul colecțiilor se îngrijește de sortarea, rubricarea și organizarea, după principii științifice, a unui fond uriaș de materiale și obiecte felurite, cuprinzînd atît cele aproape 64.000 de exponate ale Muzeului de Istoria Teatrului Ungar, cît și înregistrările (pe discuri sau benzi) ale unor recitaluri sau spectacole întregi.

Evitînd prisosul de amănunte, materialul cuprins în Buletin este cît se poate de interesant și — cel puțin în ceea ce privește munca științifică — nu este lipsit de sugestii nici pentru oamenii noștri de teatru.

I. P. 2, c. 4203

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

Coperta I: Artista poporului a U. R. S. S., Vera Marețkaia, în Rakitina din Zări necuprinse *de N. Virta — Teatrul Mossoviet.*

Coperta IV: Scenă din Nevestele vesele din Windsor *de W. Shakespeare — Teatrul Mossoviet.*

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille nr. 5 - 7 - 9 — București
Tel. 14.35.58

Abonamente se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

teatrul

Lei 5